

■ دراسة في المعمار العُماني ■ العلاقة بين الأئمة والعلماء
وتطورات الدولة العُمانية ■ المتنبي ، مكر الرواة وثارات
الشعر ■ هيوم ودور المخيّلة ■ الذي تراه العين ■ حوار مع شوقي
أبي شقرا ويوسف اليوسف ■ وداع سنغور وترجمة الايراني
سهراب سبهري ■ سيناريو فيلم رماد وماس ■ الأدب الروائي
المصري ... واقرأ : عبدالرحمن منيف - أدونيس - آلان بوسكيه
- بورخيس - سان جون بيرس - محمد شكري - يشار كمال -
تاركو فسكي - بسام حجار - خيري شلبي - نزيه أبوعفش -
محمد علي شمس الدين - أحمد الفلاحي - مبارك العامري -
حسان عزت - محمد القيسي - آسية البوعلي - فايز ملص -
عارف علوان - راسم المدهون - آمال موسى - خالد بدر - خالد
العزري - محمد القرمطي ... وأسماء وموضوعات أخرى -

العدد الثلاثون - أبريل ٢٠٠٢ محرّم ١٤٢٣ هـ



▲ اللوحة للفنان : مــارك شــــاجال.. فرنسا

► **الغلاف الأول :** اللوحة للفنان البحريني جمال عبدالرحيم في تجربته المشتركة مع أدونيس في جمعية الفنون التشكيلية العمانية.



رئيس مجلس الإدارة
سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير
سيف الرحبي

مدير التحرير
طالب المعمري

محرر
يحيى الناعبي

تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

دوريات عربى
(شــراء)
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

رقم التسجيل ٢٧٧

العدد الثلاثون
أبريل ٢٠٠٢م محرم ١٤٢٣هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



الديكةُ وحدَها تحاول

إنقـــاذ المشـــهد

وتعيد مياهاً بعيدةً في الذاكرة

أسماك السلمون التي تولد على مصبات الأنهار وتنطلق إلى بحار ومحيطات لا حدود لها، بجانب صفاتها الفريدة وحنانها وحسيتها الطافحة بشهوة الذكور والإناث، حين تقضي حياتها على هذا النحو العارم الكثيف، ويدركها إحساس الموت والزوال، وأنه قادم لا محالة، تقفل راجعة من حيث أتت، إلى مصبات الأنهار، لتموت في مرابع ولادتها الأولى..

كذلك الفيل، هذا الكائن الخرافي الضخم المترحّل في ظلام الأساطير والغابات، حين تبدأ هواجس المنيّة في افتراسه، ينفصل عن قطيع الفيلة وينتبذ مكانا قصيا ليموت وحيدا، مثلما يسكن المبدع عزلته وحقيقته الداخلية لحظة الارتطام القصوى بالعالم، بعيداً عن صخب الجماعة وطقوسها.

* * *

في ألمانيا حسب الأنباء، أغارت مجموعة من أسماك القرش على التوصيلات والأسلاك الكهربائية الموصلة عبر أعماق البحار إلى مدن البشر، فأعطبتها، أحالتها إلى مِزق متناثرة.

كان ذلك احتجاجها العنيف على غزو التكنولوجيا لقعر دارها، لعرينها الذي تناسلت فيه السلالة جدا بعد آخر. إشارة انتقام الطبيعة وغضبها ضد العبث بمكتسباتها العظيمة عبر العصور.

* * *

ما تبقى من الأصدقاء بدأ في التلاشي تدريجيا، فما إن أحل في بلد حتى أخرج دفتر التليفونات، يظل بجانب السرير أياما، كلما أمد يدي بغية الاتصال، يجتاحني احباط، رغبة مُجَهضة سلفا. أظل أحدق في السقف والفراغ حتى تضمحل همة الاتصال. أمضي في الشوارع التي تحفظها قدماي من غير قصد.

* * *

طافت عـرّافة الأزل على العالم، تتفقد موتاها، عابرةً بهم دخان الأزمنة.. يترك الفنانون والشعراء آثارهم لوهم الخلود، قاذفين أجسادهم على قارعة الاضمحلال الأكيد.

* * *

النبتة التي غذتها الفصول لتغدو شجرة منيعة باسقة، جاء الخريف ليعريها حتى من الذاكرة، يا لراحة البال، لم تعد لها ذاكرة، لم تعد لها أوراق ولا أحلام.. هكذا جذع وأغصان ناعسة مفتوحة على الهواء والطيور،

حتى ينقضي الفصل الأكثر صراحة وعمقاً، وتعود إلى أحلامها وذاكرتها المرهقة.

* * *

السمكة التي تتقلب في البحيرة الصغيرة..
أمن ألم أم نشوة ؟
تبتكر إيقاعها خارج السرب
المندفع نحو البحر؟

* * *

لم نفكر في شيء لم يفكر فيه الأقدمون، عدا أن حركة الطائر لا تشبه نفسها في كل مرة يطير.

* * *

مرحى، مرحى لهذه الريشة البصيرة تطير من ضفة إلى أخرى.. لهذه الخفة المتحررة من أعباء العصور.

* * *

نوافذ مفتوحة وأخرى مغلقة، ماذا تخبئ تلك المغلقة للبشر المستهلكين المكشوفين، الذين لم تعد لهم أسرار ولا أعماق.

* * *

لماذا حين نغادر المكان أو نهم بمغادرته، قبل يوم، لحظات، يزدهر وتتجدد رؤيتنا إليه، يكون أكثر جمالا كأنما نراه للمرة الأولى، حتى عيوبه وإشكالاته التي كنا نكابدها تختفي تحت وطأة هذا الشعور بالفقدان والحنين إلى حيوات وأشياء، توارت أو ستتوارى بعد قليل لتدخل في نظام الغياب الصارم، الأكثر تماسكا من كل الحضورات الماثلة.. بعد قليل سأودّع المقهى والمرأة، والسرير وهذه النافذة التي أطل منها إلى العالم. أرفف المكتبة. كم من مكتبة غادرنا. كتب تشردت وضاعت مع تشردنا وضياعنا.. سأودع التفاصيل والعادات التي تمليها شروط مكان بعينه. رغم ما ألم بنا من ضجر تجاهها. حتى عناصر العادة اليومية التي تضغط ونحلم بكسرها دائما كيلا تعوق انطلاق مخيلاتنا في الفضاء الرحب، تكون موضع وجد وذكرى، والتي ستتناسل في أمكنة أخرى، ضمن معطيات مختلفة ربما.. الكائن لا فكاك، يسكن منزل تناقضاته ونزوعاته المتصادمة التي تؤلف مجمل كيانه المادي- الروحي.

* * *

ظل الضحيّة القاتم
يطارد جلاديه حتى آخر زقاق على الأرض التي تلتهمها الحرائق.
صرخة الشهيد، ارادته المثخنة بالجراح،
تلتفّ على عنق القاتل حتى آخر قطرة
في دمه الفاسد

فجر

الفجر يزحف بعتاده الثقيل
خوار ثيران تنحر على مقربة
الجيران يولولون على أسرتهم
الجيران الذين لا أعرفهم.
الظلام يطبق من جديد؛
إنه فجر كاذب
لكن جلَبَة الثيران تزداد حضوراً
وتشتبك بالعواء الفظ
للشاحنات والكلاب.
وحدها الديكة تحاول إنقاذ المشهد
بما تبقى من ترانيم
تسمح للحالم أن يرتاد مياها بعيدة
في الذاكرة.
كل بزوغ قيامة جديدة

عيون الثعالب

هذا الليل الذي تضيئه عيون الثعالب
هذه النار التي تلتهم عظام الموتى
وهذه التربة الهرمة
يتصارع عليها الأعداء
دثريني بشالِك الأسود
الذي ورث النورس
رائحته البحرية.

أنثى باذخة

النبع ينسكبٍ من خاصرة الجبل
ماؤه الماسيَ
خفقة نسيمه تهب على الإنسان الأول
هلوساته
وهذه الشجرة الظمأى من قرون
تسكن أحلامه كأنثى باذخة.
وربما لم يكن هنالك نبع ولا شجرة
فقط
هذا الخيال المأخوذ بصدمة الغياب

الجبل الأخضر

من ذرى الجبل الأخضر
المتاخمة لحدود الغيب،
كان القناصة يرون الحيتان
تتدافع في الهواء، مثنى وثلاث
صقيلة، بيضاء، مرحة
ذلك المرح الذي يأتي بعد رحلة
في أعماق المحيطات.
على صفحة بحر (الباطنة) النائي
كان البدو يرون الحيتان
ترقص في الهواء
ويقولون:
هذه سيوف جيشٍ مسْلَطةٍ
باتجاهنا..

ولادة عسيرة

هذه الكلمات الغاصّة في القلب
المرتبكة، المصطدمة بالجدار
الكلمات التي تجزُ الأحشاء
بضوئها القاطع.
هذا الطائر الذي يغني في
ظلام التكنات.
الكلمات النائحة
كذئاب في ليل قرية مهدّمة،
تحلم بالهواء الطلق
تحلم بالنجوم.

بحـــار

البّحار الذي تحطمت بوصلته
وانطفأت نجمة مساره العاشقة؛
قذفه المدار الاستوائي
إلى قعر ذاته
ليكتشف رعب الأعماق

عصفور

عاد العصفور الصغير
ليغني وسط الخرائب.
الفضاء يردد لحنه
وكذلك القتلة
على رؤوس العمائر والتكنات

الفيلسوف

على سرير احتضاره
ينام الفيلسوف
مصغيا إلى الموسيقى والشعر
من نافذته المعتمة
يتأمل الشجرة المورقة
التي كانت في غمرة الربيع.
يرسل نظرات متعبة، حزينة
كأنها التحية الأخيرة
لسر الكون المستعصي على التفسير

واقعيـــة

رأى (فريدريك نيتشه) ذات صباح
حوذيا يجلد حصانه على الطريق العام
كان الشتاء الألماني في ذروته
وكان المارة يندفعون إلى المصانع.
لم تسعفه عدميّته تجاه الخلق والتاريخ
لم تسعفه السخرية المريرة
وعبث الوجود.
انهار مبنى إرادة القوة
أمام اللحم الحي وهو يتلوى تحت السياط.
صرخ الفيلسوف صرخته الأخيرة

وكأنما الألم البشري السحيق
انفجر من حنجرة واحدة.
بعدها، دخل في غيبوبة المرض
حتى نَزْعه الأخير
تاركا قرن العبقرية البلهاء يرفس
تحت مطرقة أفكاره الصادمة.

بدايات لا تنتهي

صدمة البدايات
محنة المخيّلة
أي الطرق تسلك
في البحث عن الكنز الخبيئ بين الكلمات
هذه الغابة التي تسرح فيها النمور طليقةً
من غير سياج
سحرة يطيرون في ظلام دامس
معسكرات اعتقال ومحميّات ذرية
خزانة الملابس التي تحسبها مغارة مليئة بالقتلى
أو كهفا تفقس فيه الآزال
مدن وقارات تسوقها الغرائز الوحشية كالقطيع.
هذا اليمام الهادل على شجر الأراك
وجه المرأة المتلاشي في الضباب
صبر أيوب،
عزلة يونس في بطن الحوت.
الجبال الصحراء الطفولات الآفلة
الموت الولادة
الغسق الهاذي خلف السحاب
صدمة البدايات التي لا تنتهي.

هواء عذب

استمتع بالهواء العذب
بمراقبة الطيور والحيوانات
وسحب تعبر سريعة على شرفتي
بالنظر الى القمر في الظهيرة
كأنما يستريح من أعباء العمل والاضاءة
والنخلة التي يفترسها الحزن
يوم كانت سيدة المكان.
بالطائرات تحمل المسافرين إلى الشرق القصي..
بالقراءة لشعراء منتحرين:
(خليل حاوي.. جورج تراكل.. ديك الجن..
ماياكوفيسكي. يسنين.. تيسيرسبول).
أحاول استعادة اللحظة
التي استطاعوا فيها تنفيذ القرار
هناك محاولات فاشلة
الفشل الذي يؤسس انتصاره الخاص
الخالي من زهو الانتصار
كالتحديق في عيون الضحية
في الأغوار البعيدة للجراح.
قطفوا زهرة موتهم ورحلوا
بعثروا وليمة السراب.
كيف لم تُلقِ الحياة بثقلها فيتراجعون
كيف لم تلقَ الذاكرة بظلها
فيذهبون للانتظار؟
كان البحر هادئا
والطقس أروع ما يكون
أكملوا القصيدة بالغياب
تركوا الموسيقى مفتوحة
لترشد أرواح الموتى
تركوا لوحات لأصدقاء ماتوا في الحرب
وأحجاراً بحريةً
جلبوها في ليلة عاصفة

غنيمة كل يوم

من الخلجان الصغيرة على بحر عُمان الشاسع
الخلجان التي صَنعَت عقده اللؤلؤي حتى إفريقيا
يد ماهرة نحتتها بين الجبال
يد عملاق خرج من أسطورة بابلية
ظفرت مخادعها التي لم تطأها قدم الإنسان،
التقط المحار والحصى المغمور بألوان قزح
ريش الطاؤوس المبعثر على الجنبات
غنيمة كل يوم
أشتمّها فتغمرني أنفاسكِ
البعيدة

عاصفة

الحيوان ينزف على باب بيتكِ المشرّع
على احتمالات الريح
يرفس وسط خيالاته الدموية
الحيوان الذي ربيّتِه
حارس ظلك الوحيد
يغمض عينيه ليجتاز العاصفة التي لفظته
على جبال من جليد
لا يستطيع احتمال غيابكِ
لا يستطيع الحياة

الخطيئة

تتبدّين في الضوء القاسي
للمغيب
وكأن روح الطائر الجريح سالت
في دمائك
وحيدة مهجورة في الضفاف
تقولين:
الأفق سينكسر على رؤوسنا
من فرط رهافته
والدنيا لا تدور.
تمحين الخطيئة بالحب
بالجسد الناضح بالرغبة
ولا شيء يسبق اللهاث نحو الذروة
عدا الموجة التي تغمر الفراش بالزَبدْ.
محمولة على الجناح الخافق في الفراغ
جناح الهذيان السعيد
أحلامك التي تسبق المستكشفين
إلى الجزُر المستحيلة

مطر

في حديقة (سانت جميس)
الزهور والموسيقى
جسدك المبلّل بالمطر
أفواج السياح بآلات التصوير الغبيّة،
تنتفض الأعضاء في قبلة
كأنها الأبدْ..
تشرحين لي أحوال البط المقتلع من أواسط آسيا.
السناجب تتقافز بين الأكمات
والبرق بلسانه الوردي
لسان أفعى النهر
يلحس الطرقات

بستان

البستان
الذي يصدح على موجه طائر أعماقك الغريب
البستان الذي روته دموع بشر وآلهة
ينتظرك
كصحراء فقدت صبرها
صحراء تنهشها هواجس الإنتقام

عشاق أضاعوا الطريق

تلك المياه المتدفقة التي تستحم فيها
أوقاتك المشمسة
الأيادي الخضراء المجبولة من مطر الروح
أحجار الساحل الملوّنة
يقذفها البحر مع زفرات فجره الأولى
ملائكة على شكل أحجار صافية
تأوهات عشاق أضاعوا الطريق
الى المعشوق
أضاعوا الزاد والغَنَم، دخلوا في المتاهة.

جزيرة

مدائنكِ كثيرة
أراها في نومي
كما ترى الطيور المهاجرة البحار المدلهمة
يجدّف على صفحتها بحّارة من «صحار»
أولئك الذين أوصلوا المسعوديّ
الى سواحل زنجبار
مدائنك الضاجة بمخلوقات وروائح وأطياف
تحملينها في الذاكرة التي تشبه جزيرة
انفصلت للتوّ عن محيطها العاصف

ذكرى

أتذكّر
وماذا بقي لي غير الذكرى
بعد أن أحاطني البدو بالخيام والبغام؟
أتذكر
المساء والغروب
وآهة الفجر بعد طعنته اليائسة
خلفها ينهمر الصبح والموسيقى
والقهوة المصنوعة بمزاجكِ الرائق

رسالة

عزيزتي:
البارحة أمطرت
بينما الناس نيام
خلسة تمطر، بعد أن تحوم السُحب المحتدمة
لأيام مشرئبة الأعناق والأطياف
لا تكاد تحدق فيها الأعين العطشى
إلا وتضمحل حافرةً أثرها الوحش، لتمطر
في أراض أخرى مخضّلة بنعمة المياه وبهاء
المواسم التي لا ينقطع فيضها.
السحب التي طال انتظارها ونُحرت من أجلها القرابين وأقيمت الصلوات في أعماق الأودية المحلة.. حتى الأطفال والمسنون والأرامل هرعوا حاملين أكياس الطحين والقمح إلى المسجد الغارق بين فجاج صخريّة وعرة.
السحب التي منذ كنا صغاراً، لا نجرأ على النظر إليها، كيلا تتلاشى،
وتبقى على الأمل البسيط للحقول والأفلاج
التي تتلوى وتئن كحشد من الجرحى والمصابين
في حرب عبثيّة.
أمطرت سريعة في ليل النيام، سرابها الماكر استدرج الجميع إلى شراكه وجعلهم يحلمون.
إنها الحياة، نراها في مرآة سحب عدميّة
تلعب بأحلام البشر..

* * *

اليمامة تعرف بحكم الخبرة، أن قدرة فعل الخير لدى البشر محدودة مع ذلك تطارد صيادها وتهدل بالهداية.

* * *

مضى الزمن الذي كان فيه الصِبية يتحلقون حول المدفأة وشفاههم ترتعش على لهب الحكايات.
لم تعد هنالك مدفأة. لم يعد برد ولا حكايات، لم يعد هنالك وادٍ مياهه تسيل مع الغروب، ذاهبة للمطلق. لم يعد الجن ولا الظلمة التي تتآمر اشباحها بعذوبة وفزع. لم يعد ثمة صِبية. لم نعد نحن. لم يعد العالم.

* * *

مدن تحترق
وأخرى تحوم في سمائها الكواسر

* * *

خطر له، أن الزمن في خضمّه اللانهائي
هو ذلك المحيط المتلاطم، وليس البشر سوى حشرات حائرة محكوم عليها بالموت سلفاً، تجدّف في مستنقعاته اللزجة.

* * *

المرأة التي تستلقي على أديم المياه المتموج في البركة، ويدها إلى أعلى ملفوفة بضمادات نظيفة تجعلها أكثر إثارة وفتنة..
الجرح الظاهر، ربما يقود ويذكّر بوحدة الجرح الخبيئ في ظلامه الناسك الحنون.
الشهوة قرينة المأساة غالباً.

* * *

في الخلاء الذي تفيض وحشته وتشخب من كل ثقوب الفضاء المحيط.. القسوة في أعتى صورها وأكثرها اختناقا، تنزل المرأة ديمةً، على الأرض التي هجرتها الرحمة ورمت بها إلى أقصى درك
في الجحيم.
نظل نحدق في وثن الجمال الفريد حتى الإغماء

* * *

افترقا في الحلم بعد عناق طويل لينتقلا الى الواقع.
تلك قصة الطرد الشهيرة للجد الأكبر وذريته التي مازالت تصارع أمواج التيه؟

* * *

صباح الثلاثاء.. الطقس مازال باردا جدا. استعيد اليوم الذي كنت فيه داخل كابينة التلفون حين راحت تعتم تدريجيا حتى تلاشت الحروف أمامي نهائيا ولذت من جنون الإعصار بأنفاق المترو.
أنزل إلى مطعم القطار، ثلاث جميلات أمامي مما جعلني أبطئ، إحداهن يابانية، خطر لي على الفور فيلم أوشيما (امبراطورية الحواس).
أنتظر مكالمة من خليل على ضوئها يتحدد موعد الطبيب اليوم أو غداً وأقرأ:
لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى
مزارٌ ولكن الغضى ليس دانيا

* * *

لما رأى لبدَ النسور تطايرت
رفع القوادم كالفقير المعدم

* * *

مشرق نهارك هذا اليوم وأنت تمضي الى مجهولك اليومي من غير أن تفكر في شيء حتى ولا محطة تصل إليها أقدامك..
الطرق تشبه بعضها حتى تخالها طريقا واحدا من غير نهاية، والأشجار أفرغت حمولتها الأخيرة من الدمع، ربما تذكرتْ أول مسافر مر عليها، أول طائر حط على غصنها عبر رحلته الطويلة.

* * *

البارحة، كان عيد الميلاد، جاءتني أكثر من دعوة لهذه المناسبة.. لم يعد عندي أي إحساس احتفالي بأي مناسبة جماعية مهما كان منبتها ومبرزها. ذهبت لأشاهد فيلم (الشعب المهاجر) تلك القصيدة السينمائية حول الطيور. سموات وأراض حالمة وكابوسيّه تجتازها الطيور المهاجرة باستمرار، ترتاح قليلا لتستأنف الرحلة الأبدية..
كم من قناص وحشي فتك بها. كم من عواصف وانهيارات ثلجية، من براكين وجوارح وصحاري هرمة ليس عليها أي نبات أو علامة حياة. كم من الجنان والمدن في رحلاتها الشاقة على مدى الأكوان.
هكذا من غير بيانات ولا كلام ولا إعلانات ولا كلمة شكر وامتنان من أحد.

* * *

لا يثق إلا بالوهم، بعد أن عزت عليه الحقائق وشفّت حتى تلاشيها بالكامل.

* * *

يفسحون الطريق لمزيد من الجنائز هذا اليوم.

* * *

عناق فريد بين شجرة اللبلاب والحائط، هي تسند هشاشتها على صلابته، وهو يسند صلابته على هشاشتها الغضة.

* * *

تفتح النسمة شرايينها للرعد
كي تتحول هي الأخرى إلى عاصفة هوجاء.

* * *

الشجرة العارية أمامي.
كم من الفصول مر عليها، كم من خريف
يسكن أحلامها في هذه اللحظة؟

* * *

أمحو أيامي كي أحييها على خارطة أوهام أخرى.

* * *

يخضج المطر في الخارج،
فتخضر الوحشة في أعماقي

* * *

ليس للغياب مكان بعينه، انه الأمكنة جميعها، المدن والقرى والدساكر، المحطات ومخدع الجنس السائل بلعاب اللذة الناقصة.
وهذا الصخب الذي يكتسح المدينة نهاية العام!

* * *

البحر يلفظ أعشابا وطحالب وقناديل ميتة، يلفظ جثثاً، وفاكهة متفسخة، البحر هذا المساء، يجدد نفسه يتطهر مما علق به من عفن الأزمان. ضرع الأرض الكبير المحتشد بالخير والجمال والشدة، يقذف أحجاراً بركانية مشعة..
الشناجيب تسرح مرحة بلون الذهب، والقمر يتزحلق فوق تلال السماء متعثرا
بأجسام الشُهب والكواكب السيارة.
مالك الحزين يرفع نخبه عاليا
لهذه الليلة القمرية المدهشة.

سيف الرحبي



◆ ترسل المقالات باسم رئيس التحرير..والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. ◆



ناصر الجهوري*

إن القلاع والحصون العمانية قامت بدور رئيسي في تاريخ شرق الجزيرة العربية منذ أقدم العصور. هذه النوعية من المباني التحصينية توجد بكثرة في عمان سواء على السلاسل الجبلية و الوديان - وهي الأكثر شيوعا- أو حتى في المناطق الساحلية. لقد كانت بمثابة رمز للسلطة والحكم و معقل الهجرة أو المجتمع لذلك كان الاهتمام ينصب عليها خلال الحروب الأهلية العنيفة من ناحية عندما كان هناك صراع على السلطة ثم من خلال الحروب والصراعات ضد الخصوم والأطماع الخارجية من جهة أخرى. وليس من المستغرب أن نجد أقدم الحصون والمستوطنات العمانية تقع على سفوح الجبال خصوصا في الناحيتين الجنوبية والغربية لوجود المقومات الزراعية للمستوطنين فيها.

لقد ظل الساسانيون الفرس يقيمون الإنشاءات الدفاعية على الساحل حتى القرن السابع الميلادي ثم تبعهم الهرمزيون خلال احتلالهم لنقاط ساحلية كصحار وقلهات في القرنين ٨-٩هـ /١٤-١٥م. ثم حلت الحصون الساحلية البرتغالية محل هذه الإنشاءات. وعلاوة على الدوائر المحصنة الأولى المشيدة من الحجارة الضخمة والتي يعود عهد بعضها إلى فترات ما قبل التاريخ، فإن الحصون العربية الأولى في الداخل كانت تتألف من مناطق مسورة بالحجارة على الهضاب

* كاتب من سلطنة عمان.

الصخرية، وكانت تضم في العادة أبراجا دائرية. وباستثناء نزوى وربما بهلا فإن الحصون الباقية في الداخل كان أول من شيدها ملوك النباهنة في الداخل وفي الشرقية أيضا. (١) نستنتج أن عملية البناء والتشييد ومنها القلاع والحصون في عمان كان يدعمها إرث حضاري ضخم تمتد جذوره الأولى إلى ما قبل التاريخ الميلادي وبالرجوع الى الحضارات التي قامت على أرض عمان في الأزمنة المختلفة ووقوعها في دائرة أطماع الحضارات الأخرى التي أدخلتها الى حلبة الصراع التي دارت رحاها بين سمهرم وشبوه كما بينتها النقوش الأثرية أو صراع مجان مع الآشوريين والصراع مع الفرس وغيرهم، كل ذلك دفع بالعمانيين لإنشاء تحصينات قوية، لذلك كانت عملية التحصين من الركائز الهامة للانسان العماني. ومن ثم فقد احتلت القلعة أو الحصن مكانا بارزا في مخططات المدن. (٢)

وكان عهد اليعاربة العصر الذهبي لبناء الحصون في عمان ففي عهدهم ونتيجة للتأثير البرتغالي في تصميم الحصون تظهر التأثيرات في بناء أبراج المدفعية المزودة بقواعد صلبة للمدافع مثل نزوى، وفي تبني نظام البرجين الركنيين المتقابلين في الحصون المستطيلة الشكل للتمكن من إطلاق النار بشكل منسق، ويقدم حصنا جبرين والحزم أفضل مثال لذلك وقد شيدا في أواخر القرن ١١هـ/١٧م وأوائل القرن ١٢هـ/١٨م. وفي منتصف القرن ١٢هـ/١٨م استخدمت أساليب البناء من هذه المنطقة الوسطى في عمان في سهل الباطنة الساحلي وفي الغدف «مثلا بركاء والرستاق» وفي وقت لاحق من ذلك القرن بدأ بناء البيوت المحصنة مثل بيت النعمان والتي ينم تصميمها عن تأثير هندي غالبا «المغول» وأعيد بناء الحصون على مواقع الحصون البرتغالية الساحلية. لقد ظلت الحصون قيد الاستعمال على نطاق واسع بقية القرن ١٢هـ/ ١٨م والقرن ١٣هـ/١٩م، وظلت حيازتها تشكل عاملا يتسم بأهمية سياسية بالغة ويبدو أن البرنامج الرئيسي الوحيد والضروري لبناء الإنشاءات الدفاعية حدث في أواخر القرن ١٢هـ/١٨م والقرن ١٣هـ/١٩م على طول ساحل الباطنة. وكانت الحصون والقلاع تعتبر دائما خاضعة لسلطة الامام الذي يزودها بالحاميات العسكرية ويتولى صيانتها. وكان أيضا يعين قادة أو حكاما وولاة لهذه الحصون ويقوم بتمويلها من الزكاة والضرائب التجارية والصدقات والتبرعات.(٣)

وفي تلك العهود كلها ونتيجة للظروف السابقة سواء كانت طبيعة اجتماعية أواقتصادية عمد العمانيون الى إنشاء القلاع والحصون في طول البلاد وعرضها فكانت قلاعهم من أعظم الآثار المعمارية القائمة فيها وما زالت شامخة تعكس عراقة هذا الشعب العظيم. ولا تكاد بقعة من أرضها الشاسعة تخلو من قلعة هنا وحصن هناك، ولكل قلعة وحصن حكاية تروي ما خلفة هذا البلد من حضارة وتراث عربي إسلامي أصيل، ففي عمان ما يزيد على ٥٠٠ برج وحصن وزمن بناء كل القلاع والحصون الدفاعية يعود إلى العصر الإسلامي عدا قلعتي الرستاق وبهلا اللتين شيدتا قبل الإسلام وهناك ثلاث فقط بناها البرتغاليون، أما البقية فهي من بناء العمانيين أنفسهم وليس كما يدعي الكثيرون من أن البرتغاليين هم الذين بنوها. (٤)

تاريخ الحصن :

حصن الخندق أو (البريمي) يقع في ولاية البريمي، ويعتبر واحدا من المعالم والآثار المهمة في الولاية. يقع الحصن على بعد حوالي ٣٥٠ كم من محافظة مسقط، وللحصن موقع هام حيث يطل على وادي الجزي الذي يربط مدينة صحار بمدينة البريمي من الناحية الغربية.

يعود تاريخ بناء الحصن إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي أي النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري، كما تم تجديده في عهد الإمام عزان بن قيس البوسعيدي عام ١٢٨٥-١٢٨٨هـ / ١٨٧١م. وقد أنجزت وزارة التراث القومي والثقافة ترميم الحصن عام ١٩٩٣م، وتم افتتاحه عام ١٩٩٤م. (٥)

هذا الحصن من الحصون الأمامية لعمان التي كان لها دور بارز في التاريخ الحربي. أما تسميته بالخندق فلأن خندقا واسعا عرضه ٧،٥م وعمقه حوالي ٣م كان يحيط به بالاضافة إلى تحصينه بالمتاريس. وقد جمع الحصن بين وظيفة مدنية وأخرى دفاعية إذ أنه كان يستخدم كقصر للسكن شأنه في ذلك شأن بقية القصور الأخرى كجبرين في بهلا وبيت النعمان في بركاء، والحزم في الرستاق وغيرها من المباني التي شيدت لتكون قصورا محصنة تمارس من خلالها أيضا المهام الرسمية. ويعتقد أن السلطان سعيد بن سلطان هو الذي شيده ويستدل على ذلك من وجود المدافع التي نقش عليها اسمه عام ١٢٥٨هـ/ ١٨٤٢م(٦). وقد ذكر مايلز في كتابه «الخليج بلدانه وقبائله» عن زيارته للحصن في ١٧ يناير ١٨٧٥م فيقول: «وعند وصولنا إلى البريمي توجهت إلى منزل الشيخ سالم بن محمد الذي كان والده شيخ قبيلة النعيم ويقيم في ضنك...... بعد ذلك ذهبت لزيارة الحصن حيث استقبلت بالتحية بإطلاق الرصاص. وقد قام ابن أخت الشيخ حامد بشرح كل شيء في الحصن. وكان فخورا وسعيدا وذلك لاعتقادهم بقوة وأهمية الحصن الكبير...»(٧). في حين نرى السالمي في كتابه «تحفة الأعيان» يتحدث عن الحصن في عهد السلطان سعيد بن سلطان الذي حكم في الفترة من ١٢١٩-١٢٧٣هـ/ ١٨٠٤-١٨٥٦م. وذلك عندما كان يحارب من أجل فتح الجو «البريمي»

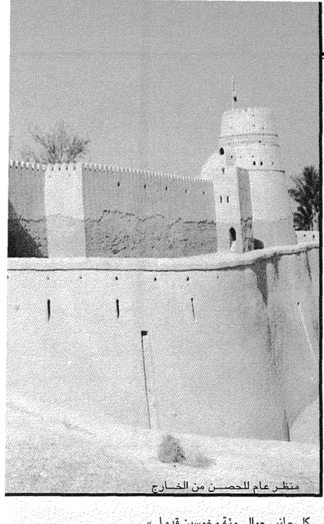
فيقول: «فخرج أهل الخيل من أهل نجد ولاة الحصن....فانهزم الباقون إلى الحصن وتمنعوا به. وكان حصنا رفيعا أحيط بخندق فحاصره الإمام وضربوه. بالمدافع وبذل محمد بن علي بمن معه من قومه بذلا حسنا شكره المسلمون على ذلك فخاف أهل الحصن يوما أن يضرب الباب بمدفع فخرجوا ليجعلوا على الباب سيبه يقابل المدفع فجاءهم بعض القوم من جانب آخر فناقعوهم فدخلوا الحصن ولم يخرجوا بعدها لحرب فأرهقهم الحصار وكانت عندهم الخيل والإبل فطلبوا الأمان ليخرجوا من الحصن فأمنهم الإمام ونزلوا على يد الشيخ الغاربي.....».(٨)

ونفهم من سياق هذا الكلام أن الحصن بخندقه كان قائما أيام السلطان سعيد بن سلطان الذي حكم كما قلنا من ١٢١٩-١٢٧٣هـ/ ١٨٠٤-١٨٥٦م. ويذكر أس.بي.مايلز ويقول: «.... وبالقرب من البوابة الخارجية يوجد مدفع من النحاس الأصفر كقطعة من أسلحة الميدان عليه اسم السيد سعيد بن سلطان وتاريخ ١٢٥٨هـ/ ١٨٤٢م باللغة العربية والتاريخ ١٨٤٢م بالإنجليزية. وهو أحد المدافع التي أحضرها السيد سعيد بن سلطان من أمريكا بسفينته الحربية «سلطانة» وقد تم إحضاره إلى هناك من صحار عام ١٨٧٤م بواسطة السيد عزان بن قيس....»(٩)

وهنا من خلال كلام السالمي وما أورده مايلز والأحداث التي وردت نميل الى الاعتقاد بأن الحصن بني في عهد السيد سعيد بن سلطان أي في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي حوالي النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري.(١٠) واستمر الحصن يؤدي دوره في الدفاع عن المنطقة بعد ذلك حيث أستخدم من قبل السلاطين اللاحقين فقد أستخدم في عهد السيد ثويني بن سعيد بن سلطان والسيد سالم بن ثويني بن سعيد والامام عزان بن قيس بن عزان بن قيس بن الإمام أحمد وذلك أثناء قيامه بمحاربة أهل نجد. وبناء على المعلومات الأثنوغرافية المتوافرة فأن عزان بن قيس لم يدخل أو يصل إلى البريمي في تلك الفترة بفعل هجوم بعض القبائل له ووقوفها في وجهه(١١) وقد أعاد الإمام عزان بن قيس تجديد الحصن عام ٨٥-١٢٨٨هـ/ ١٨٧١م.

الوصف العام للحصن:

يذكر أس.بي.مايلز وصفا للحصن عام ١٨٧٥م (١٢) حيث يقول: «إن الحصن كان على شكل مربع بني من الطين أو الطوب الآجر، وهو مكون من أربعة أبراج يحيط بها خندق عميق يبلغ اتساعه حوالي خمسة وعشرين قدما، وجزء منه مرتفع للغاية يقابله جزء آخر بنفس الارتفاع. بينما يبدو أن الأبراج تصل لنصف هذا الارتفاع ويبلغ طول



منظر عام للحصن من الخارج

كل جانب حوالي مئة وخمسين قدما...».

كما ورد في كتاب «القلاع والحصون» أنه : «.... يحيط بهذا الحصن، الذي كان ذات يوم الموقع العسكري الأمامي لعمان، خندق جاف عرضه ٧,٥م وعمقه حوالي ٣م، وجداره الداخلي مبطن بالطوب الطيني. أما المتاريس المحيطة بالخندق فيبلغ ارتفاعها ٢,٥م في حين أن سماكتها متر واحد عند القاعدة. وتضم البوابة كذلك حسبما يذكر مايلز سنة ١٢٩٤ هـ / ١٨٧٧م جسرا مشيدا من جذوع النخيل ويؤدي الى بوابة المدخل وتحيط بالحصن أسوار عالية تبلغ أطوالها حوالي ٣٨-٤٠م. ويوجد برج دائري كبير في كل ركن. وقد شاهد مايلز قرب البوابة مدفعا نحاسيا من عيار ٢٤ رطلا نقش عليه اسم السلطان سعيد بن سلطان والسنة الهجرية ١٢٥٨هـ، والسنة الميلادية ١٨٤٢م. وذكر مايلز أن هذا المدفع كان من بين عشرين مدفعا اشتراها السلطان سعيد من أمريكا لسفينته الحربية «سلطانة» وأحضرها عزان بن قيس من صحار إلى البريمي في سنة ١٢٩٣هـ/١٨٧٦م، لاستعمالها في قصف الحصن. ولاحظ مايلز أن تسليح الحصن كان يتألف من ثمانية مدافع غير صالحة للاستخدام منصوبة على مركبات متداعية. وقال:- أطلقت ثلاثة مدافع نيرانها تحية لي مما أدى إلى تعطلها نتيجة سقوطها عن

اتصال وحركة من سلالم مؤدية لأسطح الأبراج والغرف بالإضافة إلى السلالم المؤدية إلى سطح السور والمرقاة «الزلاقات» والدرج المائل المتسع بطريقة أفقية بقدر الإمكان. ويحتوي الحصن على بعض المداخل والممرات والدهاليز وأماكن للخيول وثكنات للجند بالإضافة إلى مصدر للماء عبارة عن بئر بالإضافة إلى الفلج وسجن ومصلى. وهناك حمامات ومخازن للأسلحة والمؤن وفناء وغير ذلك من عناصر المنفعة.

تحليل لأهم العناصر والوحدات المعمارية للحصن :

أولا: المنشآت التحصينية :

١- الخندق :

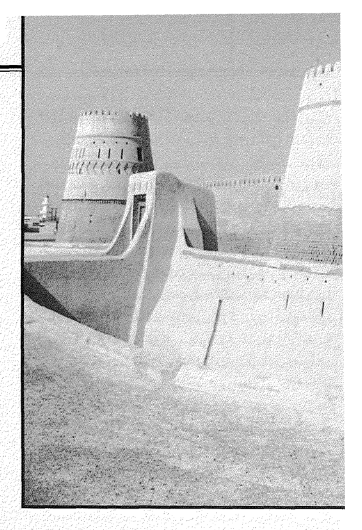
كان الخندق من أقدم العناصر المعمارية الحربية. وكان من أوائل أعمال الإنسان المعمارية للدفاع عن مدنه ومستوطناته. وتقوم فكرة إنشاء الخندق في الأساس على الرغبة في عرقلة العدو وتقدمه بالنزول إلى أرض الخندق ثم الصعود ثانية إلى الجانب الآخر إلى داخل المستوطن، وفي هذه الأثناء عند النزول إلى أن ينزل إلى مستوى أرض الخندق ثم الصعود على الجانب الآخر تتوافر الفرصة المناسبة لضرب العدو من سطح أعلى من مستوى أرض الخندق، وبهذا يكون الخندق موفرا صناعيا لفرصة الأرض الراكبة أو الأعلى.

وكانت الخنادق تنشأ محيطة بالقلاع والحصون و المدن أو تنشأ في جانب أو أكثر من الجوانب التي من المتوقع أن يأتي منها العدو. وطور التخطيط الحربي والعمل الإنشائي للخندق تطويرا يساعد على كفاءته وتمثل هذا التطوير في مظاهر عدة نوجزها فيما يلي :

١- ملء الخندق بالماء وقت الشعور بالخطر وهجوم الأعداء وهذه الحيلة تزيد من صعوبة عبور الخندق وتعرض المهاجمين للغرق، ومن هنا كان ربط الخنادق بمصدر الماء أمرا مهما.

٢- بناء مسناة على الجانب الداخلي للخندق ويكون البناء ذا سطح أملس وبشكل رأسي. وهذا البناء يصعب جدا من تسلق المهاجمين.

الخندق يبلغ عرضه ٧,٥م وعمقه حوالي ٣م وجداره الداخلي مبطن بالطوب الطيني. أما المتاريس المحيطة بالخندق فيبلغ ارتفاعها ٢,٥م في حين أن سماكتها متر واحد عند القاعدة. ونلاحظ أن جداره الداخلي يرتفع على جداره الخارجي. وهو معمول بطريقة مدورة من الأعلى ليصعب من تسلقه، كما يشتمل هذا الجدار الداخلي للخندق على فتحات ومرام للسهام والبنادق صغيرة الحجم منكسرة الى الأسفل مباشرة باتجاه الخندق لكي يسهل من خلالها رمي المهاجمين بالإضافة إلى وجود فتحات أخرى تعلوها مثلثة الشكل صغيرة الحجم. ولقد كان هذا الخندق وما زال مربوطا بالأفلاج القريبة منه



مركباتها ولم يعد من الممكن استخدامها بعد ذلك»(١٣). هذا مع العلم بأنه لا توجد حاليا أي من هذه المدافع في الحصن سوى مدفع واحد نراه أمام البوابة الداخلية للسور الداخلي الكبير للحصن وهذا المدفع لا توجد علية نقوش او كتابات.

إذن الحصن مربع الشكل يتكون من حوالي عشر غرف موزعة على مساحة الحصن وأبراجه، وتتنوع استخدامات هذه الغرف. كما يشتمل الحصن على أربعة أبراج في الأركان الأربعة هي البرج الشمالي الشرقي والبرج الجنوبي الغربي، البرج الشمالي الغربي والبرج الجنوبي الشرقي. ونلاحظ أن كل برجين يقعان على قطر واحد يتشابهان في الشكل المعماري والزخارف مع فوارق بسيطة فالبرج الشمالي الغربي يتشابه مع البرج الجنوبي الشرقي والبرج الشمالي الشرقي مع البرج الجنوبي الغربي. وتبلغ مساحة الحصن حوالي ٣٧٠٠م٢، ويحيط بالحصن خندق وسور من جميع الجهات ويوجد به بوابتان شرقية وأخرى في الجهة الشمالية. كما يشتمل الحصن على العديد من العناصر التحصينية الحربية المعروفة من الخندق الى الأسوار والأبراج والسقاطات والمزاغل والشرافات على الأسوار وفتحات رمي السهام والبنادق والمدافع وغيرها. ويضم كذلك عناصر

في منطقة المزارع حيث يتم من خلال تلك الأفلاج ملء الخندق بالماء أثناء الخطر وهجوم الأعداء.

يلاحظ أن الخندق محاط بسورين مبنيين بطريقة تعوق العدو من تسلق السور في حالة النزول الى أرضية الخندق، حيث عملت أو بنيت بواسطة حجارة وضعت بطريقة تعرقل العدو من الصعود فقد جعلت ملساء وهو ما يسمى بالمسناة في الجانب الداخلي للخندق يكون بناؤها ذا سطح أملس وبشكل رأسي. وهذا البناء يصعب من عملية تسلق الأعداء له فينزلقون في كل محاولة للصعود ويسقطون في الخندق. وهنا نرى أنه كلما زادت فترة وجود العدو في الخندق كانت فرصة المدافعين أكبر لاصابة العدو، كما أن تكرار المحاولات يفقد العدو جهدا وأفرادا يتعرضون للإصابة والغرق. كما أن هذه المسناة تحقق أهدافا أخرى بالإضافة إلى الغرض الحربي منها :

١- المحافظة على الشكل العام للخندق وحدوده إذا ما تعرض للردم بمرور الزمن وعند إعادة تنظيفه وحفره.

٢- المحافظة على إنشاء الجانب الداخلي للخندق وعدم تعرضه للانهيار.

٣- يمنع من تسرب المياه إلى التربة الداخلية إذا ما كان من النوع الذي يملأ بالماء وبذلك يحمي أساسات الأسوار من الداخل.

الخندق في حصن الخندق من النوع الذي يملأ بالماء عند الإحساس بقدوم العدو ومهاجمة الحصن مما يزيد من صعوبة عبور الخندق. وقد كان من الضروري إحاطة الحصن بهذا الخندق المائي نظرا لعدم وجود أية منشآت تحصينية أخرى سواء طبيعية أو صناعية تمكن من الدفاع عنه وقت الخطر. الخندق معمول في أعلى السورين المحيطين به بطريقة مدورة ليصعب أيضا من تسلقه، ويرتبط الخندق بالبوابة الرئيسية الواقعة في الجهة الجنوبية حيث عمل على الخندق جسر يؤدي الى البوابة مباشرة ومنها إلى داخل ساحة الحصن الخارجية. ونلاحظ أن الخندق يتضمن مجموعة من العناصر الإنشائية التحصينية وهي عبارة عن فتحات لرمي البنادق طولية يصل طولها إلى حوالي ٤٠سم وعرضها حوالي ١٠سم، وهي من النوع المنكسر أي أنها موجهة مباشرة باتجاه الخندق وذلك للتمكن من أصابة العدو وعرقلة هجومه.كما توجد فتحات أخرى صغيرة مثلثة الشكل لا يزيد ارتفاعها على ١٥سم وهي تعلو الفتحات السابقة لمسافة ١٥سم تقريبا يبدو أنها كانت مستخدمة للمراقبة.

الخندق به مجرى مائي للفلج حيث إنه مربوط بالأفلاج الموجودة بالقرب منه في بساتين النخيل المجاورة، ففي أثناء الخطر يتم فتح الفلج في الخندق لملئه بالماء، ويأخذ الخندق الشكل الدائري محيطا بالحصن.

٢- السور الداخلي الكبير للحصن :

هو واحد من أساليب الدفاع عن أي موقع فيكون ساترا وقائيا من ضربات العدو وحاجزا معماريا يمنع تقدمه إلى داخل الحصن هذا من ناحية الدفاع السلبي، أما على مستوى الدفاع الإيجابي فان هذه الأسوار تشتمل على خط دفاعي أو أكثر مزود بأبراج ومرام للسهام والمدافع والبنادق وسقاطات مما يجعل فرصة الدفاع فيها قوية وأساسية. ويحيط بالحصن بعد الخندق والبوابة الكبيرة سور داخلي كبير. لقد أنشئ هذا السور المرتفع لتحصين موقع الحصن ذلك لأنه يوجد في منطقة منخفضة وليست مرتفعة فكان لابد من إحاطته بهذا السور الدفاعي الكبير. يكتنف السور من الأركان أربعة أبراج دائرية الشكل يصل ارتفاع السور الى حوالي ثلث ارتفاع الأبراج المقامة عليها. لكي يقوم هذا السور بمهمته في الدفاع على أكمل وجه فانه بالإضافة إلى تحصينه بالأبراج فانه زود بالفتحات والمرامي المستخدمة للبنادق والسهام أو المدافع، وسقاطات لتكون فرصة الدفاع عن الحصن قوية. ارتفع السور ارتفاعا كبيرا يصعب القفز من عليه أو محاولة تسلقه من قبل الأعداء حيث يبلغ ارتفاعه حوالي ١٥م. وكان أسلوب بنائه يحقق أيضا متانته وذلك لكي يكون قويا على الضرب عند مهاجمته، أما سمكه فقد كان كبيرا بدرجة يصعب الى حد ما ثقبه حيث يتراوح سمك جدار السور ما بين ٦٠ إلى ٦٥سم.

وتضمن هذا السور العديد من العناصر الإيجابية للدفاع عنه وعن الحصن حيث أستغل هذا السور ذاته كعنصر معماري يمكن من المقاومة الإيجابية للعدو بضربه قبل الاقتراب منه وأثناء الاقتراب منه أو الالتصاق به لذلك ارتفع بالسور ارتفاعا يوفر فرصة أكبر لرؤية وضرب العدو من أكبر مسافة ممكنة، مما أدى بالتالي إلى زيادة سمكه عند الأساسيين والتدرج نحو القلة كلما ارتفعنا لتحقيق غرض متانة السور. كما زود السور في السطح من أعلى وعلى مسافات منتظمة بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم.وتتراوح المسافة بين كل شرفة والتي تليها حوالي ١٥سم. فيلاحظ أن سطح السور عمل بطريقة تمكن المدافعين من السير فوق هذا السور ومراقبة العدو عند اقترابه، وفي حالة الهجوم فانهم يرمون العدو من المرامي المعدة في المسافات المحصورة بين الشرافات ثم يختفون وراء الشرفات.

ويتم الصعود إلى مستوى سطح السور بواسطة سلالم جانبية محاذية للسور من الداخل في الأركان وهي متعددة لتسهيل الحركة والتزويد. ويلاحظ أن اتساع السطح للسور يوفر الحركة وسهولتها سواء كانت فردية أو مزدوجة، راجلة أو راكبة حيث يبلغ سطح السور حوالي مترا واحدا. وفي حالة استخدام القوات الراكبة فان

الصعود للسور يكون عبر المرقاة أو الزلاقة أو الدرج المتسع المائل بطريقة أفقية لتسهيل حركة صعود الجياد ويبلغ عرض المزلاقة من أعلى ١٦٠سم وتأخذ في الانحدار كلما اتجهنا إلى أسفل. بالإضافة إلى ذلك يتضمن السور العديد من الفتحات مختلفة الأحجام، فهناك فتحات معقودة يبلغ عرضها ٤٠سم وعمقها من الداخل ٦٥سم في حين يبلغ ارتفاعها ٣٠سم. وهناك فتحات أخرى متسعة من الداخل وضيقة من الخارج يبلغ عمقها للداخل ٦٥سم وعرضها ٢٠سم وارتفاعها ٢٠سم، وقد استخدمت هذه الفتحات كمرام وهي منتشرة على جميع جهات السور.

من العناصر الإنشائية الأخرى التي عملت في السور لتحصينه، الجزء الأسفل عند بداية السور عمل بطريقة مائلة ملساء منحدرة يصعب التسلق من خلالها مما يشكل عائقا معماريا آخر للأعداء والمهاجمين في حالة تمكنهم من اختراق الخندق المائي والوصول إلى السور الداخلي للحصن.

٣-الأبراج :

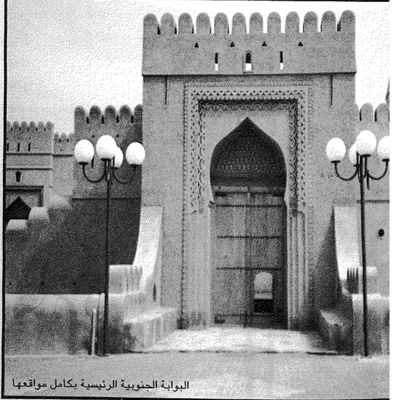
الأبراج التي تحيط بسور الحصن دائرية الشكل، والأبراج المستديرة كان يعتقد أنها متطورة عن الأبراج المربعة لكن ما حدث أنه تبين من خلال الدراسات والمعثورات أن الأبراج المستديرة قديمة أيضا وعثر على نماذج منها في اليمن وعمان مثل التي موجودة في بات، وان كانت وظيفتها لم تحدد حتى الآن على وجه الدقة. هذه الأبراج الأربعة متصلة بالسور وكانت تستخدم في الدفاع الإيجابي بالإضافة إلى وظيفة المراقبة. وقد زودت هذه الأبراج بالعديد من العناصر المعمارية والإنشائية الحربية التي تساعد على الدفاع. وتزويد الأسوار في القلاع والحصون بأبراج هي سمة دفاعية تحصينية قديمة كانت تستخدم للدفاع والمراقبة، وكان المدافعون يستخدمون فيها وسائل دفاعية مختلفة من بنادق ومدافع وغير ذلك فاشتملت هذه الأبراج على العديد من المرامي والفتحات منها فتحات ضيقة تساعد الرامي من الداخل على رماية من بالخارج ولا تمكن من بالخارج من اصابة المدافع وهي غالبا ما تأخذ شكل حرف V وهي في مستوى ارتفاع معين يساعد الرامي وهو واقف أو جالس من الرمي من هذه الفتحات أو المزاغل التي تكون موجهة للأسفل مباشرة. هناك فتحات أخرى مستديرة توضع فيها ماسورة البندقية لضرب النيران على العدو في الخارج، وفتحات للمدافع لذلك بنيت الأبراج بناء متينا لتناسب هذه الأسلحة وقوتها.ويلاحظ أن فتحات رمي السهام ضيقة من الخارج متسعة من الداخل وذلك بعكس فتحات المدافع.

يلاحظ أن الأبراج مسلوبة البدن أي أن قطر قاعدة البرج أكبر من القمة (أبراج مستدقة إلى أعلى) وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في أماكن عديدة من عمان ودول الخليج الأخرى. واختلفت طوابق هذه الأبراج وتكوينها المعماري من الداخل ولكي نفصل الحديث عنها سنلقي الضوء على الشكل المعماري والهندسي لكل برج من الأبراج الأربعة كما يلي:

أ- البرج الجنوبي الشرقي :

يتكون هذا البرج من طابقين ثم يلي ذلك السطح ثم دروة «سور» بشرافات، وهو يبدأ من مستوى مرتفع يتوصل إليه من درج حيث إن الدور الأرضي كان مستغلا كمخزن للمؤن والأسلحة ثم يلي ذلك طابق آخر. ويتوصل الى البرج من أبواب أو مداخل تؤدي الى ممرات السور أو درج يجاور السور أو من سطح السور، ويتوسط هذا البرج من الداخل سلم يؤدي إلى الطابق الثاني وسلم آخر يؤدي إلى السطح الذي يتوصل إليه من خلال فتحة تلي الدرج مباشرة في السقف.

ويحتوي هذا البرج من الداخل على العديد من الفتحات



البوابة الجنوبية الرئيسية بكامل مواقعها

والمرامي التي تستخدم لرمي البنادق والمدافع بالإضافة إلى وجود فتحات للإضاءة والتهوية والتي يبلغ ارتفاعها حوالي ١,١٠م، في حين يبلغ عرضها ٦٠سم من الداخل وعمقها ١,٥م. توجد في هذا الطابق أيضا فتحات أخرى معقودة يبلغ عرضها في بعض الأحيان ٥٠سم، وهو متدرج الاتساع. في حين يبلغ ارتفاع بعضها ٨٠سم و٥٠سم ويبلغ عمقها مترا واحدا، تعلو هذه الفتحات فتحات أخرى صغيرة مربعة يبلغ ارتفاعها ١٠سم وعرضها ١٠سم.

يلاحظ في هذه الفتحات أنها تبدأ في الاتساع من الداخل ثم تضيق جهة الخارج بحيث تكون واسعة من الداخل لتمكن المدافعين من سهولة الحركة والضرب وتكون في الوقت نفسه ضيقة أمام المهاجمين من الخارج مما لا يسمح لهم بإصابة من بالداخل. ويبلغ عدد هذه الفتحات ١٤ فتحة، في حين أن الفتحات المربعة الصغيرة يبلغ عددها ١١ فتحة. ويشتمل الطابق العلوي على دخلة واحدة عند نهاية الدرج الذي يأخذ الشكل المقوس الدائري وله جدار واحد فقط يبلغ عرضه ١,٥م وترتفع درجاته إلى حوالي ٢٠سم، يزخرف هذا البرج من الخارج زخرفة هندسية عبارة عن مثلثات مقلوبة مسننة «معينات».

الطابق السفلي من هذا البرج استخدم كغرفة للتخزين ويشتمل على فتحة واحدة معقودة للرمي وأربع فتحات للتهوية والإضاءة يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٧سم، مستطيلة الشكل. يلاحظ أن المدخل الرئيسي للبرج يبلغ عرضه ٩٠سم وارتفاعه ٢,٧٠م وسمكه ١,٧٠م ومن الداخل يبلغ عرضه ٨٠سم بينما ارتفاعه ١,٧٠م، ويوجد بالداخل قوس أو عقد يبلغ عرضه ١,٥٠م وارتفاعه ٢,٤٠م وسمكه متر واحد. في حين أن الغرفة العلوية «الطابق العلوي» مقسمه الى قسمين بواسطة مدخل عرضه ٩٠سم وارتفاعه ١,٧٠م وسمكه ٥٥سم. ويحمل السطح سقف مكون من ٢٨ عمودا خشبيا. ويبلغ ارتفاع السقف في أسفل الدرج حوالي ١,٢٠م، في حين يبلغ قطر البرج ٥,٣٠م. ويبلغ اتساع الدرج الخارجي الذي يؤدي للبرج أو عرضه ٣,٢٠م.

ب- البرج الشمالي الغربي :

هذا البرج على قطر واحد مع البرج السابق وهو مشابه له تقريبا. يتكون البرج من طابق واحد حيث نرى أن ثلثيه مصمت ثم يبدأ بعد ذلك بحجرة في البرج فيها فتحات للرمي ثم يلي ذلك السطح ثم دروة « سور» محلى بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم.نلاحظ أن درجه من النوع المنكسر المقوس. يبلغ عرضه في البداية عند المدخل ١,٢٠م وارتفاعه ١,٩٠م ويتكون في الأعلى من أقواس مرتدة تبلغ حوالي خمسة. يبلغ ارتفاع مدخل هذا البرج ٢,٤٠م وعرضه ٩٠سم وسمكه ٦٠سم، في حين يبلغ ارتفاع درجة السلم ٢٠سم وعرضها يتراوح بين ٨٠-٩٠سم.

يشتمل البرج على فتحات يبلغ عرضها ٤٠سم وعمقها ٤٥سم وارتفاعها ٢٥سم. توجد عند نهاية الدرج في الجهة الشرقية فتحة مربعة الشكل صغيرة الحجم. يبلغ عرض المدخل الذي يلي الدرج مباشرة في الجهة الغربية والذي يوصل الى غرفة الدرج ٩٠سم وارتفاعه ٢,١٠م. تحتوي الغرفة على فتحات ودخلات مختلفة الأحجام والأشكال كتلك الدخلة الطويلة التي يبلغ ارتفاعها حوالي ١,٢٠م وعمقها ١,٣٠م وهي معقودة من الأعلى وتضم هذه الدخلة فتحة مثلثة الشكل تتصدرها من الداخل، يبلغ عرضها ٢٠سم يليها في الأسفل فتحة معقودة عمقها ٦٠سم وعرضها ٣٠سم وارتفاعها


فناء خارجي داخل سور الحصن

٣٠سم. يبلغ عدد هذه الدخلات سبعا تتصدرها فتحات، في حين توجد ١٤ فتحة أخرى للإضاءة والتهوية يبلغ عرضها ٣٠سم وارتفاعها ٣٠سم وتوجد دخلات أربع معقودة يبلغ عمقها ٤٠سم وعرضها ٢٠سم وطولها ٢٠سم. داخل غرفة هذا البرج قوس معقود يبلغ ارتفاعه ٣م وعرضه ٢,٥٠م ويبلغ قطر هذا البرج ٤,٤٠م وسمكه ٨٠سم ويحمل سقفه ٢١ عمودا خشبيا. كما يشتمل البرج من الخارج على زخرفة بشكل مسننات أو تموجات تأخذ شكل المثلثات.

ج- البرج الشمالي الشرقي :

هذا البرج يتكون من غرفة واحدة يدخل إليها مباشرة من المدخل ثم يليها بعد ذلك السطح ثم دروة «سور» بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم.تؤدي الى هذا البرج مزلاقة أو مرقاة كما يتوصل إليه من سطح السور. يبلغ عرض مدخل البرج ١,١٥م وارتفاعه ٣م من الخارج، في حين من الداخل بلغ العرض مترا واحدا والارتفاع ٢,٣٠م. بداخل غرفة البرج توجد دكة للجلوس على يمين المدخل ويساره يبلغ عرضها ٦٠سم وارتفاعها عن سطح الأرض حوالي ٥٠سم. قطر البرج يبلغ ٦م، وتضم غرفة البرج دخلتين كبيرتين معقودتين في الجهة الشمالية الغربية والأخرى في الجهة الجنوبية الشرقية من البرج يبلغ عمق الواحدة منها ١,٧٠م وعرضها متدرج يبلغ أطول عرض لها ٨٥سم من الداخل ثم تأخذ في الضيق ويبلغ ارتفاعها ١,٥٠م ويوجد بكل دخلة فتحة صغيرة لتصريف الماء ويبدو أنها كانت تستخدم لرمي المدافع. سقف هذا البرج محمول على ٢٧ عمودا خشبيا ولا يحتوي البرج على أية زخارف سواء من الخارج أو من الداخل، كما يتضمن البرج سبع فتحات في الأعلى للإضاءة والتهوية.

د- البرج الجنوبي الغربي :

تصطف حول هذا البرج بعض الغرف في كل طابق غرفة واحدة، و يتوصل إليه من خلال درج مقوس من درجات ست، ويبلغ ارتفاع مدخل هذا البرج ٢,١٠م والعرض ١,٢٠م والسمك مترا واحدا. اما قطر البرج يبلغ ٦م ويتوسط غرفة البرج دعامة «عمود» دائرية ضخمة، وقد عملت هذه الدعامة المصمتة لكي تكون الأسقف الخشبية قوية حيث إنها توضع على هذه الدعامة فتحمل القوائم الخشبية لتمسكها وهي تشغل مساحة كبيرة من البرج.

تتضمن غرفة البرج فتحات ودخلات كتلك الفتحات التي يبلغ عمقها ١,٢٥م وارتفاعها ٥٠سم وهي متدرجة العرض متسعة من الداخل وتضيق من الخارج، كما توجد فتحات أخرى مثلثة عددها خمس صغيرة الحجم. وتوجد بغرفة البرج دخلتان معقودتان، يلي هذه الغرفة السطح ثم دروة بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم، ولا يشتمل البرج على أية زخارف لا من الداخل أو الخارج.

٤- المداخل :

المداخل بالنسبة للقلاع والحصون والمناطق المحصنة أمر مهم جدا وفعال. هذه المداخل تمثل نقطة الضعف في الدفاع يمكن للعدو مهاجمتها لذلك أهتم بتحصينها وتزويدها بكثير من الحيل الدفاعية. وهي هنا يجب أن تكون وفق شروط ومقاييس معينة حيث إنه يجب أن تكون على ارتفاع حوالي ٦م، ومن هنا اتخذ المعمار الإسلامي عدة حلول لتحصين المداخل. وتجب الإشارة الى أن أهم تلك التحصينات في أبواب ومداخل حصن الخندق ما يلي :

١- عملت من الخشب القوي الذي لا يحترق بسهولة وطعمت الأبواب بالمسامير لتثبيت أضلاع الباب.

٢- المداخل عملت من النوع المنكسر Bent Entrance

٣- عملت لها مزاليق ومتاريس وزودت بالمساقط والعضادات.

٤- زودت بالشرافات المسننة في الأعلى.

٥- زودت بالفتحات والمرامي والمزاغل.

ويتضمن حصن الخندق أربعة مداخل، اثنان منها من النوع الكبير أحدهما المدخل الرئيسي جهة الجنوب والتي تستخدم الآن لدخول الحصن،والمدخل الثاني في الجهة الشرقية، في حين يوجد مدخل في الجهة الجنوبية غرب المدخل الرئيسي السابق، وهو مرتبط بالسور الداخلي الكبير ومنه يتوصل الى داخل تكوينات ومرافق الحصن. أما عن المدخل الرابع فيوجد في الجهة الشمالية وهو صغير الحجم متصل بغرفة بها درج منحرف يؤدي إلى أعلى السور.

٥- عناصر تحصينية أخرى :

سبق وأن ذكرنا بأن الحصن تم تزويده ببعض العناصر والمنشآت التحصينية كالمزاغل و المرامي والسقاطات.

أ- المزاغل:

من الوسائل الدفاعية الهامة وهي عناصر أساسية في وحدات الحصن منتشرة في العديد من مرافق الحصن منها ما وجد في الأبراج والمداخل والغرف وغيرها من التكوينات المعمارية.

ب- المرامي:

من العناصر الإنشائية التحصينية المهمة في عملية الدفاع عن الحصن، وهي موزعة على جميع مرافق الحصن تقريبا كالأبراج والأسوار والمداخل وبعض الغرف، كما أنها مختلفة الحجم والعدد حسب نوعية الأسلحة المعدة لها من بنادق ومدافع وسهام وغيرها.

ج-السقاطات :

هي وسيلة دفاعية قديمة، كان الغرض الأساسي منها إعاقة المهاجمين من الدخول إلى داخل الحصن، وهي عبارة عن فتحات

توجد عموما على المداخل والأبواب يتم من خلالها سكب الزيت الحار والدبس المغلي على كل من يحاول اختراق هذه المداخل.

ثانيا : منشآت المنفعة :

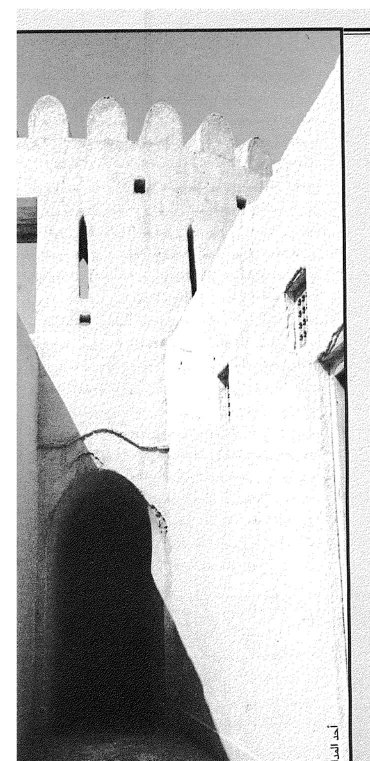
تتضمن هذه المنشآت الحواصل أو المخازن ومصادر المياه ودورات المياه أو الحمامات. فالحو اصل أو المخازن عنصر مهم في العمارة الحربية العمانية، ويضم حصن الخندق بعضا من هذه الحواصل حيث نجد أماكن لحفظ الغذاء والمؤن خاصة التمور والدقيق وغيرها. كما توجد أماكن لحفظ الأسلحة والمعدات تخزن فيها وهي عادة ما تكون أماكن سرية وخفية عن أعين الأعداء، وغالبا ما تستخدم الدور السفلية من الأبراج في تلك الوظيفة.

أما عن مصدر الماء فانه يجب أن يتوافر مصدر للماء في القلاع والحصون أو المدن المحصنة في داخلها لأنه لا يمكن الاستغناء عنها. مصدر الماء اما أن يكون بئرا أو أحواضاً كبيرة يجمع فيها ماء المطر أو أفلاج و قنوات تحت الأرض توصل الماء للداخل. وتجب الإشارة إلى أن مصدر الماء يجب أن يكون مؤمنا ومحصنا من العدو وفي كثير من الأحيان يعمل بئر لضمان عدم وصول العدو إليه، بالإضافة إلى الفلج فاذا تمكن العدو من قطع ماء الفلج يمكن الاعتماد على الآبار داخل الحصن. ويوجد في حصن الخندق بئر قديمة لم يتم حفرها أثناء عملية الترميم، كما توجد بالقرب من الحصن أفلاج تسقي البساتين المجاورة للحصن وتغذي هذه الأفلاج الحصن بالماء اللازم، وقد لاحظنا قبل ذلك استخدامها في فكرة ملء الخندق بالماء لتحصينه.

أما عن الحمامات أو دورات المياه فهي من الأمور التي يجب مراعاة أن تتوافر في الأماكن المحصنة لتسهيل راحة القاطنين داخل الحصن وقضاء حوائجهم واغتسالهم وقت الضرورة. توجد الحمامات في الجهة الجنوبية من الحصن ملاصقة للبوابة الرئيسية من الجهة الشرقية. هذه الحمامات مقسمة إلى قسمين بواسطة مدخلين يبلغ ارتفاع كل منها ٢م وعرضها ١,١٠م أما السمك فيبلغ ٦٠سم. هذان المدخلان معقودان بعقد نصف مستدير وهي مواجهة للشرق. يلاحظ بين هذين المدخلين وجود زخارف عبارة عن صرة دائرية الشكل على هيئة مروحة من خمس فتحات صغيرة. سطح هذه الحمامات يعلوه دروة بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم ويتخلل هذه الدروة فتحات للرمي ضيقة من الخارج ومتسعة من الداخل تعلوها فتحات أخرى مثلثة صغيرة الحجم.

ثالثا : غرف السكن والإقامة والقضاء :

يتضمن الحصن مجموعة من الغرف التي كانت تستخدم للإقامة والسكن والقضاء سواء من قبل الحاكم والوالي أو الشخص المسؤول



أحد المداخل الخاصة في الحصن

عن الحصن أو من قبل الأفراد القاطنين بالداخل ذلك أن مفهوم الحصن في عمان يعني قصر الحاكم والمركز الإداري له. كما يتضمن الحصن ثكنات الجند والعسكر الذين يتولون مهمة الدفاع عن الحصن ومن يقيمون به، ويقومون بنوبات حراسة ومراقبة لذلك كان لابد من وجود أماكن لراحتهم ومبيتهم وحفظ أسلحتهم واقامتهم إقامة كاملة، وغالبا ما تستخدم الأبراج لهذا الغرض.

١- غرف سكن الحاكم أو الوالي :

يشتمل الحصن على بعض الغرف التي كانت مستخدمة للسكن من قبل الوالي أو الشخص المسؤل عن الحصن، يبلغ عدد هذه الغرف اثنتين في الجهة الجنوبية الغربية ملاصقتين للبرج الموجود في تلك الجهة. تخطيط هذه الغرف بسيط التكوين حيث يلاحظ أن الغرفة مقسمة الى ثلاث باحات أو أقسام بواسطة عقدين، الغرفة غير منتظمة الشكل فالقسم الأول ليس بنفس النظام الذي عليه القسمان الآخران. وتشتمل الغرف على العديد من الدخلات والفتحات والنوافذ كتلك المجموعة من النوافذ التي يمكن التحكم في فتحها وغلقها بحسب الرغبة أو الحاجة وهي من الخشب مع قضبان حديدية مكونة من فردتين علوية وسفلية، وتأخذ هذه النوافذ الشكل المستطيل بعرض ٥٥سم وارتفاع ٩٠سم وعمق ٥٠سم.

تعلو النوافذ نوافذ أخرى أصغر مغشاة بالخشب من الخارج تأخذ أشكالا عشارية تشبه الدائرة مكونة مجموعة من الصفوف. يبلغ ارتفاع هذه الفتحات أو النوافذ العلوية ٤٠سم وعرضها ٣٥سم وتبلغ المسافة بين النافذة الخشبية والنافذة التي تعلوها ٣٥سم. كما توجد نافذة أخرى أو شباك خشبي من الداخل يبلغ ارتفاعه ٧٠سم وعرضه ٣٥سم وهي تأخذ شكل المعين، في حين أن النوافذ ذات الغشاء الخشبي من الخارج يبلغ عددها ثلاثا. أسفل كل نافذة يلاحظ وجود فتحة صغيرة لتصريف الماء. كما تتضمن الغرفة أيضا مجموعة من الدخلات المعقودة بعقد مدبب لوضع الأواني وتساعد على تخفيف ثقل الجدار حيث يلاحظ فيها السيمترية والتناظر، يبلغ عدد هذه الدخلات ثماني. عرض الدخلة الواحدة حوالي ٤٠سم وارتفاعها ٦٠سم وعمقها ٣٥سم. يوجد بين بعض هذه الدخلات نوافذ مستطيلة الشكل فالنافذة في الوسط ويكتنفها من الجانبين دخلة فيكون بذلك عدد الدخلات ستا على اعتبار لدينا ثلاث نوافذ، بالإضافة إلى دخلتين مفردتين تعلوهما نافذة علوية مغشاة بشباك من الخشب. يبلغ عرض مدخل الغرفة ٨٠سم والارتفاع ٢م، الباب به مجموعة من المسامير الحديدية «مسامير مكوكبة» تتخذ لتثبيت أضلاع الباب الموجودة من الداخل وذلك لتسليح وتقوية الباب Reinforce ويوجد أسفل الباب فتحة لتصريف الماء، كما أن الباب مكون من فردتين خشبيتين.

٢- غرفة الاستقبال «المجلس» والقضاء :

هو المكان الذي يستقبل فيه العامة وفيه تتم مناقشة أمور حياتهم ومشاكلهم اليومية وخلافاتهم من قبل حاكم الحصن. هذه الغرفة تنقسم إلى ثلاثة أقسام فنرى صفا من الأعمدة يبلغ عددها اثنين مربعة الشكل مكونة ثلاثة عقود مدببة ثم يلي ذلك عقد كبير مدبب عرض مدخله ٣,٩٠م في حين يبلغ عرض الأعمدة المربعة السابقة ٧٥سم والمسافة بين كل عمود والذي يليه ١,٧٠م في حين المسافة بين صف الأعمدة والجدار ٣م.

تشتمل هذه الغرفة على ١٣ دخلة موزعة على أقسامها الثلاثة، معقودة بعقد مدبب يتصدرها من الأعلى فتحة مغشاة بشبك خشبي من معينات. ويبلغ عرض الدخلة الواحدة ١,٥٠م في حين يبلغ ارتفاعها ٣,٢٠م والمسافة بين كل دخلة وأخرى ٥٠سم. عرض الحجرة الداخلية ٤م وطولها ٧م. يبلغ عمق الدخلات ١٥سم وأحيانا ٣٥سم. كما تتضمن هذه الغرفة في الجهة الغربية غرفة داخلية صغيرة يبدو أنها كانت للمناقشات السرية، يبلغ ارتفاع مدخلها ٣م معقود بعقد مدبب وسمكه ٧٠سم، يبلغ عرض الغرفة ٣,٧٠م وطولها ٤م وهي أشبه بالمربع على وجه التقريب. يوجد بهذه الغرفة في الجهة الشمالية دخلة معقودة بعقد مدبب عمقها متر واحد وعرضها ٢,٧٠م وارتفاعها ٣م. تضم الغرفة فتحتين علويتين ارتفاعهما ٤٠سم وعرضهما ٣٠سم غشيتا بشبك خشبي.

تضم الغرفة أو المجلس ٣٤ عمودا خشبيا بارزة من الجدران تستخدم لتعليق الأسلحة، ويحمل سقفها روابط خشبية. مدخل الغرفة الرئيسي يبلغ ارتفاعه ٢,٨٠م وسمك الجدار عند الباب ٦٥سم في حين عرض الباب بكامل فردتيه يبلغ ١,٧٠م (عرض الفردة الواحدة ٨٥سم). وقد زين الباب بقطع الحديد «المسامير المكوكبة» البارزة في واجهة الباب لتقوية وتثبيت أضلاع الباب. يوجد بهذه الغرفة من الخارج في الجهة الشرقية دخلة معقودة بعقد نصف مستدير عمقها ٤٠سم وارتفاعها ٦٠سم وعرضها ٥٠سم، وفي الجهة الشرقية من هذه الغرفة يوجد أيضا درج به بعض الدخلات يؤدي إلى سطح السور من الجهة الشمالية.

٣- ثكنات الجند :

كذلك يشتمل حصن الخندق على أماكن لاستراحة الجنود الذين يقومون بنوبات الحراسة والمراقبة حيث يوجد في الجهة الجنوبية الشرقية بالقرب من البرج الذي في الجهة الجنوبية الشرقية غرفة كانت تستخدم لجلوس واستراحة الجنود. يلاحظ في تخطيط هذه

الغرفة أنها عبارة عن صف من عمودين مربعي الشكل يكونان ثلاثة عقود تشبه حدوة الفرس، وتكون هذه العقود ثلاثة مداخل للثكنة. تبلغ المسافة بين كل عمود والآخر ١,٤٠م وارتفاع العمود ٢,٥٠م وعرض الجدار ٧٠سم.داخل الثكنة توجد دكة ممتدة من الغرب إلى الشرق مكونة شكل نصف مستطيل، ويبلغ ارتفاع الدكة عن مستوى سطح الأرض ٥٠سم وطولها ٥,٤٠م وعرضها ٢,٦٠م واتساعها ٥٠سم. كما تضم الثكنة نوافذ ذات شبك خشبي يبلغ ارتفاعها ٤٥سم وعرضها ٣٠سم وعمقها ٥٠سم، في حين يبلغ عددها ست نوافذ مربعة الشكل، يلي هذه النوافذ في الأسفل دخلات معقودة بعمق ٤٠سم وعرض ٦٠سم وارتفاع ١,٦٥م. كما توجد في الجهة الشرقية نافذة خشبية عرضها ٥٠سم وارتفاعها ٩٥سم وعمقها ٧٠سم. وتتضمن الثكنة سقفا محمولا على ١٣ عمودا خشبيا، يعلوها دروة بشرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم، وتوجد مرازيب من الخشب في السطح.

بالإضافة إلى هذه الثكنة فان الجنود كانوا يستخدمون الأبراج في الإقامة والسكنى وحفظ أسلحتهم حيث يسهل عليهم تبادل نوبات الحراسة والمراقبة من فترة لأخرى. وكانت توجد غرفة أخرى بجانب البوابة الرئيسية في الجهة الجنوبية بابها من الخلف عند الدرج الشرقي الذي يؤدي إلى سطح دهليز البوابة، يبلغ عرض مدخلها ٩٠سم وارتفاعه ١,٩٥م وهي تأخذ الشكل المستطيل تقريبا حيث إن طولها ٤,١٠م وعرضها ٣م. وتتضمن هذه الغرفة أربع دخلات مثلثة عمقها ٣٥سم وارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم.كما تتضمن أيضا نافذة مربعة الشكل عرضها ٩٠سم وعمقها ٦٠سم وارتفاعها ٩٠سم يعلوها من الخارج زخرفة داخل إطار مربع من تسع حبيبات. كما توجد فتحة أو نافذة يطل منها على الدهليز أو الممر الذي يلي البوابة مباشرة ويبلغ عمقها ٧٠سم وارتفاعها ٨٠سم وعرضها ٥٥سم، وقد استخدمت هذه الغرفة كثكنة للجند والعسكر والحراس.

رابعا : عناصر الاتصال والحركة :

تتمثل عناصر الاتصال والحركة بالحصن في الأبواب والمداخل والسلالم والدهاليز والممرات. بالنسبة للأبواب والمداخل فتمثل عنصر الاتصال والحركة الأساسي والأول في حصن الخندق فهي بمثابة الشريان أو القناة الموصلة الى كافة وحدات الحصن وهي العنصر النشط والفعال في الحركة والاتصال. أما عن السلالم فهي أيضا عنصر مهم للاتصال حيث يوجد داخل الحصن مجموعة من السلالم منها ما يؤدي إلى الأبراج ومنها ما يؤدي إلى سطح السور الداخلي ومنها ما يؤدي إلى سطح الغرف والبوابات وغيرها.

بالنسبة للدهاليز والممرات فان كثيرا منها مرتبط بالمداخل خصوصا تلك التي تحيط بالحصن و منها الدهليز الذي في البوابة الجنوبية الرئيسية وآخر في البوابة الجنوبية الداخلية وثالث في البوابة الشرقية ورابع في البوابة الشمالية. وتمثل هذه الممرات والدهاليز عناصر اتصال وحركة مهمة وهي غالبا ما تكون مسقوفة.

١- المداخل والأبواب :

سبق وذكرنا أن الحصن يشتمل على أربعة مداخل اثنان منهما خارجيان أحدهما في الجهة الجنوبية وهو المدخل الرئيسي والآخر في الجهة الشرقية، والمدخلان الآخران أحدهما في الجهة الجنوبية في السور الداخلي الكبير والآخر في الجهة الشمالية في السور كذلك وهو صغير الحجم.

أ-المدخل الرئيسي في الجهة الجنوبية :

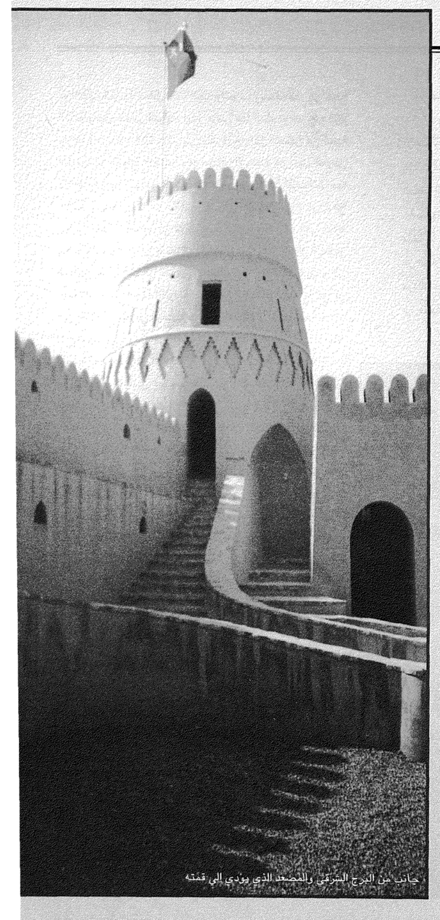
هذا المدخل هو الذي أشار إليه مايلز في كتابه «الخليج بلدانه وقبائله» (١٤)، على أنه كان يضم سنة ١٢٩٤هـ / ١٨٧٧م جسرا مشيدا من جذوع النخيل يؤدي إلى بوابة المدخل. ويلاحظ أن هذه البوابة هي التي يتم الدخول منها بصفة مستمرة، ويبلغ عرض هذا المدخل ٢,٤٠م من الخارج وارتفاعه ٣م، في حين من الداخل يبلغ عرضه بكامله ٢,٣٠م، ويبلغ ارتفاع فرخة الباب ٩٥سم وعرضها ٦٠سم. يحتوي الباب على مصاريع ومتاريس من الداخل وذلك لغلق البوابة بشكل محكم لا يمكن من فتحها. ويتصدر المدخل عقد يشبه حدوة الفرس. خارج البوابة توجد دكتان أحدهما في الجهة الشرقية والأخرى في الجهة الغربية، وترتفع الدكة الواحدة عن مستوى سطح الأرض حوالي ٤٥سم بينما يبلغ طولها ٣,٨٠م واتساعها ٥٠سم، ويوجد بها دخلات معقودة بعقد نصف مستدير بعمق حوالي ٣٥سم وارتفاع ٤٠سم وعرض ٥٠سم.

ب- المدخل الشرقي :

يتوصل من هذا المدخل الى داخل الحصن في الفناء الذي يحيط بالسور الداخلي وهو مكون من جسر فوق الخندق من درجات خمس في الخارج. ويبلغ عرض المدخل من الداخل ٣م بينما يبلغ عمق دهليزه ٣,١٠م في حين يبلغ عرض الباب ٢م وارتفاعه حوالي ٣,٥٠م. دهليز هذا المدخل مسقوف بواسطة عشرين عمودا، وتعلو سطحه شرافات يبلغ ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. كما يتضمن السطح سقاطة وفتحات ومرامي.

ج- المدخل الجنوبي الداخلي :

يلي المدخل الجنوبي الرئيسي مدخل آخر في جهة الغرب منه وهو بذلك يشكل زاوية منكسرة.هذا المدخل يوجد أمامه مدفع واحد وهو يؤدي



جانب من البرج الشرقي والمصعد الذي يؤدي الى قمته

مباشرة الى فناء الحصن في مواجهة مقر سكن الحاكم أو المجلس. يبلغ عرض المدخل ١,٨٥م وارتفاعه ٢,٥٠م وسمكه ٧٠سم. ويتخلل هذا المدخل دهلين، في حين أن عرض الباب من الخارج ١,٨٠م وارتفاعه ٣م وهو من الخشب المتين الصنع المطعم بالمسامير الحديدية «المكوكبة» وهو مكون من فردتين يبلغ عرض الفردة الواحدة ٩٠سم ويتضمن متاريس ومصاريع من الداخل لاحكام غلقه.

كما يشتمل السطح الخاص بالمدخل على سقاطة يبلغ طولها ١,٨٠م وعرضها ٢٠سم تعلوها فتحة مثلثة من الأعلى عمقها ٧٥سم وعرضها ٤٠سم وارتفاعها ٦٠سم، كما يتضمن السطح شرافات ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. ويبدو المدخل من الداخل معقود بعقد يشبه حدوة الفرس.

د- المدخل الشمالي :

يوجد في الجهة الشرقية من السور الداخلي للحصن مدخل صغير يواجه الشرق، يبلغ ارتفاع بابه ٢,٣٠م وعرضه ٧٠سم، والمدخل معقود بعقد نصف مستدير يبلغ ارتفاع العقد ٤٠سم وعرضه ٧٠سم. يتكون هذا العقد من فتحات مربعة الشكل مغشاة بالخشب. يلي المدخل درج يصعد منه لأعلى، يبلغ ارتفاع درجاته ٢٠سم واتساع الدرجة ٦٠سم وعرضها ٣٠سم. هذا الدرج به فتحات عددها أربع عمقها ٥٠سم وطولها ٦٠سم وعرضها ١٥سم، في حين يتكون الدرج من ١٧ درجة ومن هذا الدرج يدخل من مدخل في الأعلى الى سطح السور الداخلي وهو يقابل سطح المجلس أو غرفة الاستقبال، يبلغ عرض المدخل ٧٠سم وسمك جداره ٦٠سم وارتفاعه ٢م.

٢-السلالم :

من العناصر الأساسية في عملية الاتصال والحركة فهي تؤدي إلى الأماكن والمرافق الحساسة في الحصن كالأبراج والسور الداخلي وهي الأماكن التي تتم من خلالها عملية المراقبة والدفاع عن الحصن. ويلاحظ أن السلالم مختلفة الأحجام والأشكال فمنها ما هو عريض ومتسع ومنها ما هو ضيق ومنها ما هو منحرف ومائل ومستقيم. أول هذه السلالم عند البوابة الجنوبية الرئيسية

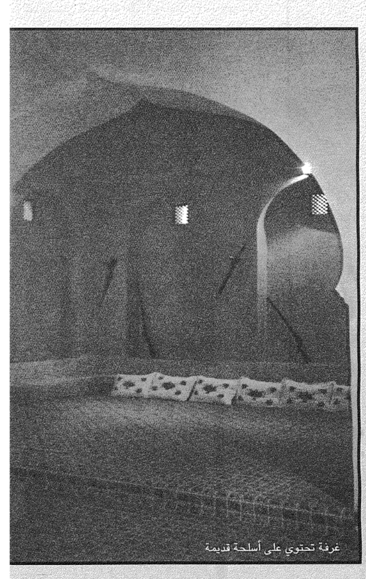
من الجهة الغربية مقابل ثكنة الجند والحرس ويصعد منه إلى سطح الثكنة وسطح دهليز البوابة، يبلغ عرض هذا السلم أو الدرج ٩٠سم وارتفاع درجاته ٢٠سم. ثم يلي ذلك درج داخل الحصن في الجهة الشرقية من البوابة الداخلية وهو متدرج الأحجام من حيث العرض والاتساع حيث يبدأ بدرجتين مقوستين ثم يبدأ بدرجات اتساعها ٩٠سم ويبلغ ارتفاع درجاته ٢٠سم، ويؤدي هذا الدرج الى سطح السور الداخلي. ويوجد في كل برج من الأبراج الأربعة التي تحيط بالحصن درج خارجي يؤدي إليها كالذي يؤدي إلى البرج الجنوبي الشرقي والبرج الشمالي الشرقي ويبلغ اتساعه ٣,٢٠م كما يؤدي الى سطح السور في الجهة الشرقية، في حين أن هناك درجا يؤدي إلى البرج الشمالي الغربي يوجد غرب غرفة الاستقبال ويبلغ اتساعه ١م، كما يوجد درج يؤدي إلى البرج الجنوبي الغربي يبدأ بست درجات مقوسة ثم يأخذ في الدخول للبرج والغرف المجاورة له.

يوجد داخل البرجين الجنوبي الشرقي والشمالي الغربي درجان يؤديان إلى غرفهما حيث إن الدرج في البرج الجنوبي الشرقي يبلغ اتساعه ١,٥م في حين أن ارتفاع درجاته ٢٠سم يأخذ في الدوران ليصل إلى الطابق العلوي. ويوجد سلم آخر خشبي يصعد منه للسطح. في حين أن الدرج في البرج الشمالي الغربي مقوس نصف دائري في بدايته مكون من خمس درجات ثم يأخذ في الانكسار ويبلغ متوسط اتساع درجاته ١,٢٠م. كما توجد سلالم أخرى بالحصن ففي الجهة الغربية خلف الغرفة المجاورة للبرج الجنوبي الغربي يوجد درج يؤدي إلى سطح السور يبلغ اتساعه حوالي ٨٥سم. كما يوجد آخر في الجهة الشمالية خلف غرفة الاستقبال يؤدي أيضا إلى سطح السور يبلغ اتساع درجاته ١,٨٠م ويبلغ ارتفاع الدرجة الواحدة ٢٠سم. يقابل البرج الشمالي الغربي درج يؤدي إلى سطح غرفة الاستقبال يبلغ اتساعه ٩٠سم. كما يلاحظ وجود درج أو مزلاقة «مرقاة» لصعود القوات الراكبة الى سطح السور في الجهة الشرقية والغربية، يبلغ اتساع المرقاة حوالي ١,٧٠م.

٣-الدهاليز والممرات :

من عناصر الاتصال والحركة المهمة حيث يشتمل الحصن على ممرات ودهاليز منها الدهليز في البوابة الرئيسية الجنوبية، يبلغ عرضه ٥م في حين أن طوله يبلغ ١٠,٦٠م. يشتمل هذا الدهليز على مجموعة من العقود يبلغ عددها أربعة عقود منها ثلاثة مدببة وواحد معقود بعقد يشبه حدوة الفرس. يوجد بين هذه العقود دخلات «دكات» للجلوس يبلغ عددها ثماني منها أربع جهة الغرب وأخرى مثلها جهة الشرق، تتخللها دخلات أخرى معقودة يبلغ عمقها ٤٠سم وارتفاعها ٧٥سم وعرضها ٦٠سم. في حين أن الدخلات نفسها يبلغ عرضها أو اتساعها ٢,٢٠م بينما عرض دكتها ٦٠سم، وترتفع الدكة عن مستوى سطح الأرض ٥٠سم.

هذا الدهليز محمول على سقف مكون من ٢٣ عمودا خشبيا، يعلو السقف السطح ثم دروة ذات شرافات يبلغ عرضها ٤٠سم وارتفاعها ٥٠سم وتتكون الدروة من مرام وفتحات كانت تستخدم لرمي البنادق منها ما هو متسع ذو شكل مربع من الداخل وضيق ذو شكل مستطيل من الخارج يبلغ عمقها ٩٠سم وارتفاعها ٤٥سم وعرضها متدرج يبلغ من الداخل ٤٠سم.هناك أيضا فتحات أخرى مثلثة الشكل يبلغ عددها ١٤ فتحة موزعة على السطح يبلغ ارتفاعها ١٠سم. كما توجد فتحات


غرفة تحتوي على أسلحة قديمة

معقودة بعمق ٣٥سم وارتفاع ٣٥سم وعرض ١٥سم.
تشتمل البوابة الشرقية على دهليز أو ممر يبلغ عمقه ٣,١٠م وعرضه ٣م وهو مسقوف بعشرين عمودا خشبيا يعلو ذلك السطح ثم دروة مزودة بشرافات ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم. ويضم السطح مرامي جهة الشرق متسعة من الداخل وتأخذ في الضيق كلما اتجهت للخارج يبلغ عمقها ٩٠سم وارتفاعها ٤٥سم تعلوها فتحات أخرى مثلثة لا يزيد ارتفاعها على ١٠سم. كما تضم البوابة الجنوبية الداخلية ممرا أو دهليزا مسقوفا عرضه ٢,٤٠م وطوله ٤,٣٠م وبه دكتان على الجانبين يبلغ ارتفاعهما ٦٥سم عن مستوى سطح الأرض، في حين أن طول الدكة ٣,٢٠م واتساعها ٤٥سم. يحمل سقف هذا الدهليز ١٥ عمودا خشبيا، ويوجد في نهاية الدهليز مدخل معقود بعقد يشبه حدوة الفرس. يؤدي إلى سطح هذا الدهليز درج على شرقه حيث توجد سقاطة في الأعلى عمقها ١,٨٠م وارتفاعها ٢٠سم تعلوها فتحة مثلثة من الأعلى عمقها ٧٥سم وارتفاعها ٦٠سم.وتوجد في السطح شرافات في الدروة ارتفاعها ٥٠سم وعرضها ٤٠سم.كما أننا نرى ممرا آخر في الجهة الشمالية حيث توجد البوابة الصغيرة المواجهة للشرق التي من خلالها يطالعنا ممر يؤدي إلى الأعلى بواسطة درج به أربع فتحات عمقها ٥٠سم وطولها ٦٠سم وعرضها ١٥سم يلي ذلك مدخل إلى سطح السور، ويعلو هذا الممر سطح محمول بواسطة ١٩ عمودا خشبيا.

خامسا : عناصر الإضاءة والتهوية :

تشتمل مرافق وتكوينات الحصن على العديد من عناصر الإضاءة والتهوية من نوافذ وفتحات منها ما هو كبير ومنها ما هو صغير، منها المعقود أو غير المعقود، منها بشبابيك ومنها من دون، منها ما يفتح ويغلق وقت الحاجة والطلب. وهي ذات أشكال وأحجام وأنواع مختلفة وكلها تحقق غرض تسهيل الإضاءة والتهوية لمرافق الحصن من غرف وتكنات وأبراج وسلالم وغيرها.

١-النوافذ :

من العناصر الأساسية في عملية الاضاءة والتهوية وهي متواجدة في أجزاء مختلفة من تكوينات حصن الخندق كتلك التي في غرف السكن والإقامة وهي عبارة عن نوافذ يمكن التحكم في غلقها وفتحها حسب الرغبة في ذلك. هذه النوافذ مكونة من فردتين علوية وسفلية من الخشب وقضبان حديدية طولية وغالبا ما تأخذ الشكل المستطيل حيث يبلغ عرضها تقريبا ٥٥سم وارتفاعها ٩٠سم وعمقها ٥٠سم.هذه النوافذ وجدت أيضا في ثكنة الجند المجاورة للبوابة الجنوبية الرئيسية، و في الثكنة القريبة من البرج الجنوبي الشرقي.
كما توجد نوافذ أخرى على شكل فتحة مغشاة بشبك من الخشب بأشكال معينات ودوائر وغيرها، وهي عادة ما تكون في مستوى أعلى من النوافذ السابقة وذات أحجام مختلفة منها ما يبلغ عرضه ٣٥سم وارتفاعه ٤٠سم ومنها ما يبلغ عرضها ٣٥سم وارتفاعها ٧٠سم. وقد وجدت أمثلة لهذه النوافذ في غرف السكن والإقامة وغرفة الاستقبال وثكنات الجند.

٢- الفتحات العلوية :

توجد في الغالب في الأعلى فتحات مختلفة الأحجام والأشكال للاضاءة والتهوية، منها ما وجد في الأبراج وهي عادة ما تكون مثلثة الشكل أو مربعة، ويلاحظ أن ارتفاعها يصل الى حوالي ١٠سم وعرضها حوالي ١٠سم. كما وجدت هذه الفتحات أيضا في بعض منشآت المنفعة.

سادسا : العناصر الزخرفية :

يلاحظ أن العناصر الزخرفية الموجودة في حصن الخندق تنحصر في عنصرين فقط هما الزخارف الهندسية والزخارف النباتية لذلك يمكن تقسيمها كما يلي :

١-الزخارف الهندسية :

تشتمل الأبراج من الخارج على عناصر زخرفية عبارة عن مثلثات مقلوبة وقائمة مسننة تعطي شكل المعينات نجدها على البرج الجنوبي الشرقي. كما نرى مثلثات أخرى قائمة على رأسها مهشرة بخطوط مستقيمة في البرج الجنوبي الغربي. أما البرج الشمالي الغربي فنلاحظ به زخرفة على شكل تموجات مكونة هيئة مثلثات متصلة ببعضها. كما تتضمن الأبراج شرافات في الأعلى ومجموعة من الفتحات أعطتها نوعاً من الزخرفة. وتوجد على جدار دورات المياه التي في الجهة الشرقية من البوابة نوع من الزخرفة عبارة عن صرة دائرية الشكل على هيئة مروحة من خمس فتحات صغيرة، في حين أن سطحها به شرافات وفتحات.

يلاحظ أن غرف السكن والإقامة محلاة بنوافذ ذات شبابيك خشبية من أشكال هندسية رائعة التصميم عبارة عن معينات وأشكال عشارية موضوعة في هيئة صفوف منتظمة بالإضافة الى مجموعة من الدخلات والعقود وخطوط ومعينات ودوائر من ثماني بتلات، وزين مدخل غرفة الاستقبال بقطع من المسامير المكوكبة لتثبيت أضلاع الباب. وفي أعلى هذه الغرف توجد مجموعة من الفتحات بالإضافة إلى الشرافات.

تتضمن البوابة الجنوبية الرئيسية مجموعة من الزخارف الهندسية عبارة عن زخرفة مسننة وزخارف على شكل معينات منقطة وعقود ومراوح وتموجات وأقواس وأنصاف دوائر، وكلها داخل إطار مستطيل. ويتصدر البوابة عقد يشبه حدوة الفرس.وتوجد على البوابة الجنوبية الداخلية زخرفة كأسية ومثلثات مقلوبة ومربعات متداخلة وتهشيرات ومعينات ودوائر وعقود حدوة الفرس. كما أن دروة هذه الأبواب بها مجموعة من الفتحات والشرافات ذات أشكال منتظمة متناسقة مما يضفي عليها نوعاً من الزخرفة.

٢- الزخارف النباتية :

يلاحظ أن مدخل غرفة الاستقبال به زخرفة نباتية من وريقات وأغصان متدلية وملتوية كما توجد في نهاية مدخل هذه البوابة زخرفة عبارة عن شجيرات في صف واحد. في حين نرى على البوابة الجنوبية الداخلية زخرفة نباتية من زهيرات ذات ثماني بتلات تتخللها زهيرات أخرى من ثماني بتلات وزخرفة تشبه زهرة اللوتس. من الأمور التي تلاحظ أن سقوف حصن الخندق والأبراج والدهاليز والممرات وغيرها خالية تماما من النقوش الكتابية، وجميع هذه السقوف مصنوعة من عوارض أو أعمدة خشبية هذه الأعمدة مدهونة بطلاء مائل للون البني الداكن.

سابعا : مواد البناء :

استخدم في بناء حصن الخندق مجموعة من المواد البنائية الإنشائية وهي مواد أنتجتها البيئة المحلية أي أن المواد الخام جلبت من المنطقة نفسها ومن ثم صنعت من قبل أهالي الولاية أنفسهم، فقد كانت المادة الأساسية في البناء هي الطين والطوب الآجر والحجارة للأساسات بالإضافة إلى استخدام جذوع النخيل ومشتقاتها وأخشاب أخرى في بناء السقوف على وجه الخصوص. وقد استخدمت طرق وأساليب عديدة في عملية البناء والتشييد تتناسب مع الوظيفة الخاصة بالحصن والذي أنشئ ليكون مقرا للحكم والدفاع عن المنطقة في حالة الخطر.

الخــــاتمة

كانت هذه لمحة خاطفة عن حصن الخندق بولاية البريمي ذلك الصرح الشاخص بمرور الزمن وتقادم العهد به، وهي دراسة معمارية تحليلية. هذا الحصن هو واحد من الحصون والقلاع العمانية التي لم تحظ بدراسة مستفيضة وموثقة فيما عدا تلك الإشارات السريعة في بعض المصادر وهي إشارات لا تسمن ولا تغني من جوع وذات صبغة متكررة. من هنا وجب التوجيه ولفت الأنظار إلى مثل هذه الصروح المعمارية ومحاولة تأصيلها ودراستها بأسلوب علمي يساعد الباحثين في دراساتهم المستقبلية. وهذه هي نقطة الانطلاق التي جاءت لتضيف إضافة جديدة عن واحد من الحصون العمانية التي لعبت دورا مهما في التاريخ العماني، فهو لا يقل بأية حال أهمية عن بقية الحصون الدفاعية المنتشرة في مختلف أرجاء السلطنة، فله من التاريخ والأحداث ما يوازي تاريخ وأحداث تلك المباني والإنشاءات التحصينية الشهيرة، فهي جميعا مكملة لبعضها البعض. وتجب الإشارة هنا إلى أن هناك إنشاءات دفاعية أخرى تحتاج إلى المزيد من البحث والاهتمام والتي لم تحظ بما حظيت به تلك المنشآت الدفاعية الشهيرة كجبرين والحزم والرستاق وبهلا وغيرها.

الهوامش :

١- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء-قسم الدراسات، القلاع والحصون في عمان، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م، سلطنة عمان، ص٤٤.

٢- وزارة الاعلام، عمان في التاريخ، ١٩٩٥م، دار أميل للنشر المحدودة « لندن » ووزارة الاعلام « مسقط »، ص٢٦٠.

٣- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء-قسم الدراسات، المرجع السابق، ص٤٤.

٤- - وزارة الاعلام، المرجع السابق، ص٢٦٠.

٥- حديث شخصي مع الفاضل أحمد بن صقر بن سلطان النعيمي، ١٩٩٩.

٦- - وزارة الاعلام، المرجع السابق، ص٢٦٠.

٧- مايلز، أس.بي، الخليج بلدانه وقبائله، ترجمة محمد أمين عبد الله، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ص٥٠٦.

٨- السالمي، عبدالله بن حميد، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، ج٢، مكتبة الامام نور الدين السالمي، مسقط، ص٢٥٨.

٩- مايلز، المرجع السابق، ص٥٠٦.

١٠-لا يوجد تأريخ دقيق للحصن فكل ما ورد في هذا المقال هي مجرد احتمالات.

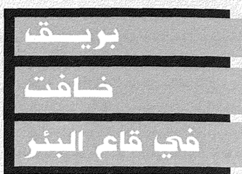
١١- حديث شخصي مع أحمد بن صقر بن سلطان النعيمي، ١٩٩٩

١٢- مايلز، المرجع السابق، ص٥٠٦.

١٣- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء-قسم الدراسات، المرجع السابق، ص١٦٨.

١٤- مايلز، المرجع السابق، ص٥٠٦.

تاركوفسكي



ولد تاركوفسكي في الرابع من ابريل عام ١٩٣٢، واليوم يحتفل العالم بمرور سبعين عاما على ميلاد نابغة السينما الروسية في القرن العشرين، وصنو سيرجي ايزنشتاين الذي يدين له الفن السينمائي بأعمال وكتابات هامة، خاصة في مجال المونتاج وتوظيف الفن لخدمة الفكر. درس تاركوفسكي الموسيقى واللغة العربية قبل ان يلتحق بجامعة السينما في موسكو وقد كان لهواه الشرقي أكبر الأثر في أفلامه- كما يشير في الحوار الذي نقلناه الى العربية عن مجلة «المفاتيح الجديدة» أو «لي نوفيل كليه» الفرنسية- ليس فقط في روحانيته ونسقه الأخلاقي وانما أيضا في لغته البصرية الرصينة الأقرب إلى تصوف الزهاد وفي أسلوبه الرزين بقسوة الذي يجعل منه زميل كفاح لكبار المخرجين الأوروبيين أمثال إنجمار برجمان السويدي أو بيتر جرينواي البريطاني. ولاعجب أن يكون عنوان أول أفلامه «القتلة» (١٩٥٨) وآخرها «القربان» (١٩٨٦) وأن يكون فيلمه «طفولة ايفان» (١٩٦٢) أول الأعمال التي تلفت النظر اليه عالميا (فقد حاز على جائزة أفضل فيلم من مهرجان فينيسيا). على مدى أكثر من خمسة عشر عاما قدم أندريه تاركوفسكي عددا محدودا من الأفلام تمثل كلها علامات في تاريخ الفن، هي «أندريه روبليف» (١٩٦٩)، «سولارس» (١٩٧٣)، و«المرآة» (١٩٧٥)، وهي من انتاج أمريكي، ثم



حوار: نوفيل كليه - ترجمة: مي التلمساني *

«ستالكر» (١٩٧٩)، و«نوستالجيا» (١٩٨٣) من انتاج روسيا، وأخيرا «القربان» (١٩٨٦) انتاج فرنسي، تم تصويره في السويد بمساعدة فريق العمل الخاص لإنجمار برجمان.

بعد عدة أشهر فقط من عرض فيلم «القربان»، توفي أندريه تاركوفسكي في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٦ مصابا بداء السرطان. والحوار الذي نترجمه اليوم عن الفرنسية احتفالا بذكرى مولد تاركوفسكي لم ينشر بلغته الأصلية إلا مؤخرا وتلك هي الترجمة العربية الأولى له. أجرى الحوار توماس جونسون في الثامن والعشرين من إبريل عام ١٩٨٦، وكان تاركوفسكي آنذاك طريح الفراش في بيته الباريسي.

❖ يشعر المرء أن البشرية كلها قد خيبت ظنك فيها، فعندما تشاهد

* كاتبة وروائية من مصر.

أفلامك تشعر بالخزي لأننا بشر. فهل ثمة بريق خافت في قاع البئر يحدونا للأمل؟

* مناقشة التفاؤل والتشاؤم أمر فيه بلاهة. إنها مفاهيم فارغة من المعنى، إن من يحتمون بالتفاؤل إنما يفعلون ذلك لأسباب سياسية أو ايديولوجية، لأنهم لا يبغون البوح بما يفكرون فيه. كما يقول المثل الروسي: المتشائم هو متفائل عليم. إن موقف المتفائل موقف خبيث فكريا، موقف مسرحي يخلو من الصدق. في المقابل، الأمل صفة من صفات الانسان، وهو ميزة البشر التي يولدون بها. إننا لا نفقد الأمل في مواجهة الواقع لأن الأمل غير عقلاني، يفرض نفسه ضد كل منطق. يقول «ترتوليان» عن حق: «إنني أعتقد لأنه من العبث أن نعتقد». ويتأكد الأمل لدينا حتى في مواجهة أكثر مجتمعاتنا الحالية بؤسا، ببساطة لأن البشاعة، مثلها مثل الجمال، تثير لدى من يؤمن أحاسيس تؤكد الأمل وتدعمه.

❖ ما الأحلام التي أثرت في حياتك أكبر الأثر؟ وهل لديك رؤى للمستقبل؟

* أعرف الكثير عن أحلامي، وهي تكتسب عندي أهمية قصوى، لكني لا أميل للكشف عنها: أريد أن أقول لك إن أحلامي مقسمة إلى قسمين: هناك الأحلام الاشراقية التي أتلقاها من عالم الماوراء، من عالم الغيب، وهناك الأحلام العادية التي تأتي من علاقاتي بالواقع. الأحلام الاشراقية أو التنبؤية تأتيني أثناء النوم عندما تنفصل روحي عن عالم الوديان وتصعد إلى قمم الجبال. ما أن ينفصل الانسان عن الوديان، يبدأ رويدا رويدا في الاستيقاظ.

وفي اللحظة التي يصحو فيها، تكون روحه نقية طاهرة وتكون الصور محملة بالمعنى، إن الصور التي نعود بها من العالم العلوي هي التي تحررنا، المشكلة أنها تختلط سريعا مع صور الوديان ويصبح عسيرا علينا أن نجد المعنى، الشيء الأكيد هو أن الزمن، في العالم العلوي، قابل للانعكاس، الأمر الذي يثبت لي أن الزمان والمكان لا يوجدان إلا من خلال تجسدهما المادي. الزمن ليس موضوعيا.

❖ لماذا لا تحب فيلمك «سولارس»؟ هل لأنه الوحيد الذي لا يؤلم؟

* أظن أن مفهوم الضمير الذي يتمثل في هذا الفيلم قد تم التعبير عنه بشكل جيد. المشكلة أن هناك الكثير من العناصر العلمية المزيفة في هذا الفيلم: محطات الفضاء، الأجهزة، كل هذا يزعجني بشدة وبعمق. تلك الحيل والأدوات الحديثة، التقنية، هي بالنسبة لي رموز الخطأ البشري. الانسان الحديث مشغول بنموه المادي وبالجانب البراجماتي من الواقع. إنه مثل حيوان مفترس حائر فيما يفترسه. لقد اختفى اهتمام الانسان بالعالم الأعلى المفارق وأصبح الانسان الآن يتطور مثل دودة الأرض: أنبوب يبتلع الأرض ويخلف وراءه القليل. لو أن الأرض اختفت يوما ما فذلك لأن الإنسان سيكون قد أتى عليها ولن يكون هذا مستغربا. ما فائدة الصعود إلى الفضاء مادام هذا ينأى بنا عن المشكلة الأهم: التناغم بين العقل والمادة؟

❖ أين تصنع نفسك في سياق ما أطلق عليه لفظ «الحداثة»؟

* مثل انسان يصنع قدما على ظهر مركب والأخرى على ظهر مركب آخر.. المركب الأول يبحر رأسا والآخر يدور إلى اليمين. شيئا فشيئا، أدرك إنني أقع في الماء. الإنسانية كلها في هذا الموقف حاليا.

أستشعر مستقبلا مظلما، خاصة إذا لم يدرك الانسان أنه موغل في الخطأ. لكني اعرف أنه عاجلا أم آجلا سوف يعي الموقف. ليس بوسعه أن يموت كما يموت مصاص الدماء الذي يصفى دمه أثناء النوم لأنه خدش نفسه قبل الخلود للنوم. يجب أن يكون الفن حاضرا ليذكر الانسان أنه كائن روحاني وأنه جزء لا يتجزأ من عقل متناهي الكبر سيعود ليتحد به في نهاية الأمر. لو أن الإنسان اهتم بهذه الأسئلة، لو أنه طرحها على نفسه، فقد نجا روحيا بالفعل. الاجابة بلا أهمية تذكر. أعرف أنه بدءا من تلك اللحظة، لن يستطيع أن يحيا كما تعود في السابق.

❖ مهما بدا ذلك غريبا، يبدو أن الذين يعشقون أفلامك، يحبون أيضا أفلام ستيفن سبيلبرج، الذي يبهره هو أيضا عالم الاطفال، هل شاهدت أفلامه؟ وما رأيك فيها؟

* بطرحك هذا السؤال تبين عدم معرفتك.. سبيلبرج

وتاركوفسكي يتشابهان في نظرك. خطأ! هناك نوعان من السينمائيين: النوع الأول يعتبر السينما فنا ويطرح تساؤلات شخصية، يرى السينما معاناة وهبة، واضطرارا. الآخرون يرونها وسيلة لربح المال، تلك هي السينما التجارية: مثلا فيلم E.T حكاية مدروسة ومصورة سينمائيا بهدف نيل إعجاب أكبر قدر من الناس. لقد بلغ سبيلبرج هدفه بذلك فهنيئا له.

هذا الهدف لم أسع قط للوصول اليه، بالنسبة لي، كل هذا خال من الأهمية.

لنأخذ مثلا: في موسكو، هناك مئة مليون نسمة بما في ذلك السائحون، ولكن هناك فقط ثلاث قاعات كونسير للموسيقى الكلاسيكية، هي قاعة تشايكوفسكي والقاعتان الكبيرة والصغيرة في الكونسرفتوار. أماكن



قليلة جدا لكنها ترضي الجميع. رغم ذلك لا يدعي أحد أن الموسيقى لم تعد تلعب دورا في الحياة في الاتحاد السوفييتي. الحقيقة عن مجرد وجود هذا الفن الكبير الروحاني الرباني يكفي في ذاته. بالنسبة لي، فن الجماهير أمر عبثي. الفن يتجلى بروح سامية ارستقراطية، الفن الموسيقي لا يمكن إلا أن يكون ارستقراطيا، لأنه في لحظة خلقه يعبر عن روح الجماهير، ذلك الشيء الذي تطمح اليه غير واعية. لو أن الجميع باستطاعته فهم الموسيقى، لأصبح العمل العظيم عاديا مثل نبتة بزغت في الحقول، ولما كان ثمة اختلاف في الامكانيات يتولد عنه الحركة.

❖ غير أنك تحظى بشعبية كبيرة في الاتحاد السوفييتي، عندما نريد مشاهدة أحد أفلامك نتسابق للحصول على تذكرة.

✽ أولا، في الاتحاد السوفييتي يعتبرونني مخرجا ممنوعا من العرض، مما يثير شهية الجمهور. ثانيا: أتمنى أن تأتي الموضوعات التي أحاول اخراجها من قرارة نفسي وروحي بحيث يصبح ذلك هاما بالنسبة لآخرين سواي. ثالثا: إن أفلامي ليست تعبيرا عن ذاتي وإنما هي صلاة، عندما أخرج فيلما يصبح اليوم يوم عيد، كما لو أنني أضع أمام أيقونة شمعة منيرة أو باقة ورد.

المتفرج يفهم في النهاية عندما نخاطبه بصدق. إنني لا أبتكر لغة خاصة ليبدو عملي أكثر بساطة أو أكثر تفاهة أو أكثر ذكاء. عدم الصدق يدمر الحوار. والزمن فعل فعله معي: عندما أدرك الناس أنني أتكلم لغة طبيعية وأنني لا أدعي وأنني لا اعاملهم كأنهم حمقى وأنني لا أقول إلا ما أفكر فيه، عندئذ بدأوا يهتمون بما أعمل.

❖ هل تعتقد مثل سولجنستين أن الغرب قد دالت دولته وأن الواقع الحقيقي لن يأتي إلا من الشرق؟

✽ أنا بعيد كل البعد عن هذه التنبؤات، باعتباري أرثوذوكسيا اعتبر روسيا هي أرضي الروحية. لن أتنازل عن ذلك أبدا حتى لو قدر لي ألا أراها أبدا. يقول البعض إن الحقيقة سوف تأتي من الغرب، والبعض الآخر من الشرق، لكن التاريخ مليء بالمفاجآت لحسن

الحظ. في الاتحاد السوفييتي، هناك صحوة روحية ودينية نشهدها اليوم ولا يمكن أن يكون ذلك سوى أمر طيب. لكن الطريق الثالثة بعيدة المنال.

❖ **ماذا بعد الموت؟ هل خالطك الاحساس قبل ذلك بأنك مسافر في عالم الغيب؟ وماذا كانت رؤاك؟**

❋ لا أؤمن إلا بشيء واحد، أن الروح الانسانية أبدية لا يمكن القضاء عليها، في عالم الغيب، يمكن أن نجد أي شيء، لا أهمية تذكر لذلك، ما نسميه الموت ليس موتا، بل هو مولد جديد. الدودة تصبح يرقة. أعتقد أن ثمة حياة بعد الموت، وهذا تحديدا ما يقلق. من السهل أن نتخيل أنفسنا مثل حبل الهاتف حين نفصله عن الحائط، ويمكننا عندئذ أن نحيا كما يحلو لنا.

❖ **متى اكتشفت أن ثمة رسالة عليك أن تؤديها للانسانية؟**

❋ إنه واجب نحو الله، الانسانية تأتي فيما بعد، الفنان يجمع الأفكار الموجودة لدى شعبه ويركزها فيه، هو صوت الشعب، ما تبقى ليس سوى عمل وعبودية، وموقفي الجمالي والأخلاقي إنما يتحدد وفقا لهذا الواجب.

❖ **ماذا تحب أن تقول للناس قبل أن ترحل عن هذه الأرض؟**

❋ أهم ما أردت قوله موجود في أفلامي، يصعب عليّ أن أصعد على منصة لم يدعوني أحد إليها.

❖ **في كتابك «اكتمال الزمن» تقول: «يصيح الغرب دون توقف: أنظروا! هذا أنا! انظروا كيف أعاني! كيف أحب! أنا! أنا لي أنا...» كيف استطعت أن تحل إشكالية الأنا كفنان مرموق؟**

❋ لم أستطع بعد حل المشكلة. لكني شعرت دوما بأثر الثقافة الشرقية على وسحرها الأخاذ. إن الرجل الشرقي يعطي نفسه للكون هدية».

بينما في الغرب، المهم هو أن يظهر الانسان نفسه، أن يؤكد ذاته، يبدو لي ذلك مؤسيا، ساذجا، حيوانيا، أقل روحانية وأقل إنسانية. لذلك أتحول أكثر فأكثر الى رجل شرقي.

❖ **لماذا تنازلت عن تصوير حياة هوفمان؟**

❋ لم أتنازل عن هذا الفيلم إنما أجلته، تصوير فيلم «القربان» كان أكثر إلحاحا. حياة هوفمان كانت ستصبح فيلما رومانسيا، غير أن الرومانسية ظاهرة غربية بحتة. الرومانسية مرض أو داء، عندما يشيخ الانسان، يرى شبابه كما يرى الرومانسيون العالم. لقد كان العصر الرومانسي عصرا ثريا بالروحانيات لكن الرومانسيين لم يتمكنوا من استخدام الطاقة الروحية، كما ينبغي. الرومانسي يسعى لتجميل الأشياء، يفعل كما أفعل أنا عندما لا تكفيني نفسي، أبتكر نفسي، لا أخلق العالم إنما أبتكره.

❖ **لماذا تقول في نهاية فيلم «القربان» إن في البدء كانت الكلمة؟**

❋ إننا نخطئ كثيرا فيما يخص الكلمة، فالكلمة لا تكتسب قوة السحر إلا حين تكون حقيقية. اليوم تستخدم الكلمة لكي تخفي الفكرة. في أفريقيا، اكتشفت قبيلة لا تعرف الكذب. حاول الرجل الأبيض أن يشرح للقبيلة معنى الكذب ولم يفهم أحد. حاول أن تفهم تصوف هذه النفوس لتعرف لماذا في البدء كانت الكلمة. ان حالة الكلمة تكشف حالة العالم الروحية، حاليا لم تزل الهوة تتسع بين الكلمة ومعناها، أمر غريب أقرب الى اللغز!

❖ **هل نعيش نهاية العالم أم نهاية عالم؟**

❋ حرب نووية الآن؟ لن يكون هذا انتصارا للشيطان بل أدنى من ذلك. سيكون مثل طفل يلهو بالكبريت ويشعل النار في البيت. لن يكون بامكاننا حتى اتهامه بهوس الحريق. روحيا ليس الإنسان مؤهلا للحياة بالقنابل، ليس ناضجا بعد. عليه أن يتعلم أولا من التاريخ، وإذا كان ثمة شيء قد تعلمناه من التاريخ فهو عجزه أبدأ عن أن يعلمنا شيئا، إنها خلاصة فكرية بالغة التشاؤم، إن الانسان يكرر أخطاءه دون كلل، شيء بشع. لغز جديد! أعتقد أن علينا أن نبذل جهدا روحيا هاما حتى يعلو التاريخ إلى مستوى أرقى. أهم ما في الأمر هو حرية المعلومات التي يجب أن يتلقاها الإنسان بلا رقيب، إنها الأداة الوحيدة الايجابية. الحقيقة بلا رقيب وبلا مسيطر هي بداية الحرية.

حوار لم يسبق نشره مع المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي.



العلاقة بين الأئمة والعلماء وتطورات الدولة العمانية حتى نهاية القرن ١٠/١٦

قراءة في السير العمانية

عبدالرحمن السالمي*

«الأمة في كل شيء من الأشياء المنفرد به دون غيره، الثابت له حكمه من قليل أو كثير، و لو كان واحدا فهو أمة في ذلك الشي القائم له المنفرد فيه، و لو كانوا كثيرا فهم أمة، وليس معنى الأمة الكثيرة و إنما المعنى في الأمة الخلوص بالشيء، فمن ذلك قوله تعالى (إن إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفا و لم يكن من المشركين) فكان وحده أمة في قومه و الأمة اجتماع للإمام و المأموم».

(الكدمي، المعتبر، ٢: ١٥٢).

محددات العلاقة من منظور الفكر الإسلامي بين علماء الدين والإمامة أو المؤسسات الدينية والدولة أو المعرفة الدينية والسلطة متشعب ومتداخل مع جميع المدارس الإسلامية، بل هي قضية أشبه ما تكون عالمية تتداخل جميع الأديان فيها مع الأبحاث متوسعة فيها. واوجه هذه العلاقة لنا نحن كمسلمين تبرز ملامحها منذ بدايات تكوين الفكر الإسلامي، فعلى سبيل المثال لو أخذنا مثالا بسيطا كيف نعرِّف الإمامة أو السلطة أو الدولة نحن كمسلمين سنجد تباينا واسعا في اوجه النظر بين مختلف المدارس الإسلامية كل يعرِّف هذا المفهوم بشكل متباعد ومختلف، مما يحدو بكثير من المسلمين الاستناد بتأصيل هذا الموضوع بالرجوع إلى بدايات الإسلام. أ وبما أن اوجه النظر في هذه العلاقة في غالبها تتجه نحو التنظير والآراء في العموميات اغلب من تقنين هذه العلاقة بالحقائق التاريخية والواقع العملي.!! كما هي العادة وفي سائر المواقف من الأفضل أن نميز بين النظرية والتطبيق، فالنظرية تتمتع بالحرية وبامتلاكها لفضاء زمني واسع؛ وهي في العادة لا تأتي إلا متأخرة عن الواقع في حين أن التطبيق يتطلب تصرفا آنيا، وهو يخلق مباشرة. وخلال دراستي للسِّير في السنتين الماضيتين وهي تمثل أشبه ما

* كاتب من سلطنة عمان.

تكون أرشيفا للتاريخ العُماني، فتصوري كان جمع هذه النصوص وعرضها لتكوين صورة مبسطة حول هذه العلاقة من الجانب العملي، وأنا مدرك منذ البداية أن التقصي سيحتاج إلى استيعاب اكثر لكني اقتصرت في هذه الورقة على السِّير لأنها تضم مراسلات وكتابات للائمة والعلماء العُمانيين. ومن اجل الإمساك بهذا الموضوع يدعونا التساؤل ما هي إسهامات كل مذهب من المذاهب الإسلامية للمجتمعات الإسلامية والدولة؟

إن التركيبة السياسية والاجتماعية في عُمان دعَّمت الإمامة من حين لآخر حتى بداية القرن العشرين مما أثار اهتمام العديد من الباحثين، حيث غُطي من وجهات نظر ورؤى متباينة ومختلفة سواء البحثُ عن التعليم الديني وتطوراته، أو التركيبة الاجتماعية، أو التاريخ السياسي لعمان فالقاسم المشترك بين هذه البحوث أنها تجد في الإمامة جزءا من الثقافة العُمانية، وعاملا مقوما في التاريخ العُماني.iii وفي هذه الدراسة سنحاول المعاينة بمنظور السِّير في ما دونت عنه، ليتقصى البحث عن جانب آخر وهو دراسة العلاقة بين الأئمة والعلماء والعوامل المؤثرة في هذه العلاقة، ليكون إضافة لما سبق من بحوث في مجال الدراسات العُمانية. إن التركيز في دراستنا لهذا الموضوع سينصب على ما دونته السِّير خلال عرضها للأحداث وإبراز الآراء التي تضمنتها حيث سنستند في عرض الورقة على التسلسل التاريخي وتقسيماته كما بينًا في تعريفنا لأدبيات السير العُمانيةiv منذ القرن ٨/١ حتى نهاية القرن ١٦/١٠، أما في استخدامنا للمراجع الأخرى سيكون لتوضيح أبعاد بعض الحوادث المحيطة بالقضايا المتعرضة إليها. فالورقة تهدف إلى مناقشة العلاقة بين الدين والدولة وتطورات هذه العلاقة وأثرها على الحياة السياسية الاجتماعية في الإقليم، كما أنها محاولة للربط بين النصوص التاريخية وتحليلها من جهة ولتقييمها كشواهد عن تفسير بعض الملامح التاريخية من جهة أخرى. لذا فالورقة ستأخذ في الاعتبار أوصاف ذوي السلطة في عمان بحسب ما تم ذكرهم في مواد السير التي تمت معاينتها.v

١ ففي القرن الذي تلي نهاية الدولة الأموية، نجح الإباضية بتأسيس إمامات الظهور القائمة على مبدأ الانتخاب في عمان واليمن وتلتهما بعد ذلك شمال إفريقية بعشر سنوات، يرجع النجاح في هذه الأقاليم إلى النشاط الممارس بالبصرة من قبل قادة ودعاة الحركة حيث اثر على هذه المناطق من قبل طلابهم «حملة العلم إلى الأمصار».vi ومن خلال تقصينا في كتابات السير لم نعثر على أية مراسلات متبادلة بين المنظرين للحركة وطلابهم خلال فترة التكوين الأولى الحرجة،vii إلا أن الكدمي بيَّن دور هؤلاء في عمان بقوله: «وقد صح معنا أن أهل عمان كانوا على غير دين الاستقامة، وأحسب انهم كانوا على دين الصفرية، وكان الفقهاء والعلماء يخرجون في التماس العلم إلى العراق، ويأتون يعلمون الناس ما جهلوا من دينهم، ولم يلزموا أحدا من الناس خروجا إلى البصرة». viii لقد كان نجاح التنظيم بانتخاب العُمانيين الجلندى بن مسعود كإمامهم الأول الذي قام بإنهاء السلالة الجلندانية، بالرغم من كونه فردا من أفراد هذه العائلة المخضرمة الحاكمة في عمان. فالعلماء والإمامة كمنظومة سياسيةix قد فرضتا تنظيمهما كعمل تنافسي للسلطة في عمان. يمكننا ملاحظة ذلك أولا بتمرد السلالة الجلندانية ضد قريبها الإمام الجلندى بن مسعود ومحاولة استعادة النفوذ من القوة القادمة،x ثانيا العمل النضالي لرغبة العُمانيين في الاستقلال عن الدولة المركزية (الأموية والعباسية) مما دعا قادة البصرة التعجيل بإرسال مجموعة محاربة بقيادة هلال بن عطية الخراساني في محاولة لتثبيط التحالفات القبلية في حال تسببها بتمرد ضد الإمام. فسرعان ما تم الانتخاب وعقدت الإمامة حتى برزت هذه العلاقة بين العلماء والدولة، بالاتصال بالبصرة مع أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وحاجب لتنتظم العلاقة بين مركز التنظيم والإقليم.xi لكن الإمامة لم تعمِّر إلا سنتين حتى قضي عليها من قبل العباسيين، وهنا بدأ يبرز العمل السياسي الديني حينما نهض شبيب بن عطية العُمانيxii مستحدثا عمل «المحتسب» في الحياة الاجتماعية العُمانية ، وتم هذا العمل برغبته لملء الثغرة التي تلت القضاء على إمامة الجلندى بن مسعود وحتى لا يجعل من الانتكاسة العسكرية سببا إلى انتكاسة سياسية ودينية، وليعمل على إعادة ترتيب الاتصالات بالبصرة. ومن ناحية أخرى حث شبيب على إبقاء الروح السياسية-الدينية فقام في جبي الزكاة من القرى العُمانية ولكنه كان يترك هذه المهمة عندما يأتي نواب السلطان xiii، فسيرة شبيب التي صَدرها تعتبر من روائع الأدب السياسي العربي الكلاسيكي يعكس في خطابه العمل السياسي المنتهج نحو

الثورة للحصول على دولة مستقلة من خلال إحياء الروح السياسية بين الناس بأمثلة الإباضية الأوائل. إن التمعن في مرحلة التكوين تعكس لنا العلاقة إنها بنيت على مستويات عدة أولا بين مركز حركي وإقليم، ثم انتقلت بعد قيام الإمامة لتتشكل ما بين السلطة والمركز الحركي، ومن ثم بعد انهيار الإمامة تبلورت بالعمل الديني في المحيط السياسي غير العماني أو الإباضي.

٢- لهذا فان العلاقات مع مناطق الحركة الإباضية تواصلت من محور المركز بالبصرة، وبغض النظر عن المحيطات السياسية المهيمنة وبالتحديد كانت سلطة البصرة تمارس المحور الحركي بين جميع الفئات الإباضية بعد نهاية إمامة الجلندى بن مسعود ذلك ما يمكن رؤيته وملاحظته في حالة ثابت بن درهم وسدوس بن يوسف في عمان والحكم القضائي المرسل من البصرة في شأنهما، ويمكن لمس هذه العلاقة بأكثر دقه في حالة قتل عبدالعزيز الجلنداني،xiv ففاجعة الحدث بالنسبة للجلندانيين مؤلمة لقتل أحد اكبر زعمائهم إلا انهم ما لبثوا أن سلموا الأمر وقدموا دعواهم إلى إمام الإباضية في البصرة عندما لم تبت قضيتهم في عمان. فمن هذا الشأن كان كلا الطرفين (الدعاة الإباضية والجلندانيين) يتجاذبان السلطة برغم التوافق الأيديولوجي الإباضي في الرغبة إلى استقلال عمان والذي كان موجهاً للعُمانيين نحو العمل الثوري ضد العباسيين.

فمن خلال متابعة تطور الروح الإباضية ووجودها كعقيدة في عمان خلال فترة خلو الحاكم الفعلي لعمان، فان المصادر الأخرى عادة ما تشير إلى أعمال وإنجازات «حملة العلم» في إعادة الإمامة؛ وذلك عندما رجع هؤلاء إلى عمان كانوا مدركين إلى الحاجة نحو القوة الأخلاقية التي تقف في دعمهم، وهي وراء مقاومتهم. ففي البدء كان كل الدعاة قد أُعِدوا في البصرة، لكن ما إن تأسست الإمامة حتى تمكن العلماء من تأسيس مراكزهم المحلية، وربما يعود هذا التأثير من طرف التحالفات القبلية التي بدأت بدعم حملة العلم في تأسيس أيديولوجية الإمامة وتوحيد القبائل تحت رايتها حيث يعلق ويلكنسون «دخلت الحركة الإباضية مرحلة جديدة تميزت بنضالية سياسية».XV

فبالظهور المتجدد لرأس حملة العلم موسى بن أبي جابر خلال فترة خلو البلاد من القيادة ، حيث عد سابقا من الذين عقدوا الإمامة للجلندى بن مسعود ، ومن بعد ذلك اصبح أحد كبار الدعاة والعلماء في البلاد، فمؤسسة العلماء وظهورها كحيز فعلي سياسي بدأ التنازع يدب فيها بين حملة العلم الجدد الذين وصلوا من البصْرة –وهم من ذوي القبائل العُمانية المشهورة– وبين العُمانيين الذين هاجروا إلى العراق أو غير العُمانيين المرسلين من قبل علماء الإباضية بالبصرة. فالسالمي يبين لنا أنه كان هنالك شبه تصادم بين رؤوس العلماء وعدم تراضٍ بين موسى بن أبي جابر وشبيب بن عطية.XVi لكن العمل الاستقلالي بين القبائل كان متواصلا، فالبرادي يدّون لهذه الفترة _ قبل إمامة الوارث بن كعب_ بأن العُمانيين قد ثاروا من جديد بقيادة الكلندى بن الجلندى –يحتمل انه كان من سلالة الجلندانيين – ضد العباسيين، حيث إن ثورته امتدت إلى حضرموت لكنه قتل.XVii

٣- بتأسيس إمامة محمد بن أبي عفان ١٧٧/٧٩٣-١٧٩/٧٩٥، فمن الضروري التلميح ولو بشيء مختصر عن هيكل وتركيبة الدولة العُمانية، فمنذ ارتباطها بالفكر الإباضي وقبيلة الأزد بالبصرة أخذت هذه العلاقة فيما بعد طابع الاستمرارية في عمان، فمن حين لآخر تتجلى أركان هذه العلاقة بوضوح آنذاك في تكوينات الدويلات والممالك العربية، وفي تجسيماتها المكونة بين السياسة المحلية للإقليم والقبيلة، والايديولوجية المتبناة.

ولشرح هذه النمط في عمان فان الدولة مكونة بأركانها الثلاثة: قبيلة الأزد والإباضية، والسياسة الداخلية لعمان. فهذه الأركان قد صاغت وشكلت ما يشبه الهرم في التاريخ العُماني. فالأيديولوجية الإباضية ساعدت فعلا في ملء الفجوة الحادثة بين العرب وسكان الأرض الآخرين الذين انجلى حكم حكامهم بمجيء الإسلام، وساعدت أيضا وضع حد للتدهور الاقتصادي خلال فترة الجلندانيين. ووفقا لذلك فويلكنسون يضيف بان الايديولوجية الإباضية قد حددت في بعض نواحيها شكل الوحدة السياسية العُمانية، والتي سمحت لعمان بأن تكون دولة مستقلة بالبقاء بشكل ما لقرابة ١٢٠٠ سنة.XViii

فمع نهاية القرن الثاني الهجري/الثامن الميلادي كان العلماء ذوي النفوذ في الإمامة قد عرفوا بمسمى «أرباب أهل الحل والعقد» حيث تمكنوا من توحيد رؤساء القبائل العُمانية لإنتخاب محمد بن أبي عفان للإمامة. كان موسى بن أبي جابر قلقا لئلا يتربع منصب الإمامة أحد قادة القبائل العُمانية، ذلك خوفا من أن ينشأ تنازع بين

زعماء القبائل ويجبرون الإمام على اقتسام السلطة مما يترتب عليه نضوب تأثير العلماء عند عقدهم للإمامة ونفوذهم في السلطة، إضافة إلى انه قد يؤدي إلى التحالف القبلي والتحزب بين القبائل.xix فويلكنسون يعبر عن هذا الأمر بقوله: «لقد كانت السلطة اللامركزية لسلطة الإمامة أحد العوامل التي أدت إلى استمرار نشاط البناء القبلي وسط المجتمع المستقر في عمان والتي تشرح لماذا حرص القادة على البقاء في قراهم في اتصال مباشر مع مصدر قوتهم. ففاعلية هذه التركيبة في المجتمع القائم على هذه الشاكلة هو مواجهة تطور سلطة إقطاعية داخل القرى».xx وفي هذا السياق يجب أن نذكر للتوضيح المحددات السياسة بعد عقد إمامة محمد بن أبي عفان فالهيكل التقليدي لنظام الإمامة في عمان قد وزع على عدة سلطات مختلفة أشبه ما يكون تصوره على النحو التالي : السلطة التنفيذية والتي تتمثل في الإمام، والسلطة التشريعية وهي ممثلة في علماء الدين، والسلطة العسكرية والتي ينتمي إليها الشراة.

٤- فبعد سنتين تقريبا قام موسى بن أبي جابر عاقد الإمامة بتنحية محمد بن أبي عفان من منصبه، فمنشوره السياسي بيَّن أسباب التنحية بسبب التشدد المفرط من أبي عفان بل وصف بالجبار. فأبو المؤثر يفسر الأحداث بقوله أن العلماء الذين انتخبوا محمد بن أبي عفان كانوا هم نفسهم الذين عملوا على تنحيته، وذلك أن موسى بن أبي جابر حين أعفى محمد بن عبدالله بن أبي عفان من الإمامة كان قد أعطى ولاءه في الوقت نفسه للوارث بن كعب (١٧٩/٧٩٦-١٩٢/٨٠٨)، وقد يكون كذلك ان محمد بن أبي عفان نحي من منصب الإمامة لأنه كان من الشراة الذين تدربوا في البصرة ولم يكن عُمانيا أي انه كان من العُمانيين اليحمد الذين هاجروا إلى البصرة.xxi

اضافة على ما سبق،يبرر أبو الحسن البسيوي يبرر هذه النتيجة السياسية غير المسبوقة في العمل السياسي الإباضي من قبل، بأن سبب التنحية من منصب الإمامة أحد اثنين: هو إما أن يكون العلماء استخدموا ابن أبي عفان كإمام دفاع حتى تضع الحرب أوزارها أو إما انه كان قائدا للجند. لكن اكبر النجاحات التي حققها العلماء على الصعيد الثقافي والسياسي والاقتصادي لعمان هو تحويل العاصمة من صحار إلى نزوى التي عُرفت بعد ذلك بـ«بيضة الإسلام» لكي يحافضوا على أمن عاصمة الإمامة وإبقاء الاتصال بين الساحل ومنطقة الداخل بعمان؛ وللتأكيد فان هذا الحدث هو مساعد للعلماء لأن يكونوا منظمة سياسية نشطة في التاريخ العُماني بدلا من جماعة علميه معزولة في حلقاتها الخاصة. وكان إنجازهم غير المسبوق والجدير بالملاحظة في التمسك بالنفوذ السياسي حين تم الاتفاق بين العلماء بعد وفاة الإمام الوارث في تعيين خليفته غسان بن عبدالله الفجحي قبل اجتماع رؤساء العشائر لئلا يخسروا نفوذهم السلطوي.xxii

إن السِّير التي دونت خلال فترة إمامة غسان بن عبدالله (١٩٢/٨٠٨-٢٠٧/٨٢٣) تبدو من عرضها إن العلماء عرفوا كمفتيين ومستشارين ووزراء، وهذا ما يمكن تفهمه من سيرة منير بن النير للإمام غسان بن عبدالله في توجيهه بالسعي نحو بسط النفوذ خارج حدود أراضى الإمامة في مسعى لتوسيع سلطة الإمام نحو ارض الهند، وحماية طرق التجارة البحرية بتشكيل قوة لردع الهنود الممارسين للقرصنة في الخليج (بوارج الهند).xxiii فالتداخلات السياسية لأجل التحكم بتجارة الخليج كان عاملاً لإبراز دولة الإمامة؛ لقد ظل عامل الصراع حول السيطرة للطرق التجارية في الخليج محركا للسياسة العُمانية، بل عَدّه الأوربيون هو أحد الأوجه المكونة للثقافة العُمانية والنفوذ للدولة العُمانية واتساعها بمقدار السيطرة في هذه الطرق التجارية.xxiv

لكن الشيء اللافت للنظر الذي يجب أن ننبه عليه في هذا التتبع هو أن بعد وفاة الإمام غسان بن عبدالله في عام ٢٠٧/٨٢٣ لم يتم الاعتراف بخليفته حتى عام ٢٠٨/٨٢٤. وهذا يدل على حقيقة أمر مهم ذلك ان الدولة كانت تمر بفترة الحاكم الشرعي وكان حكم الدولة تحت سيطرة العلماء، بالرغم من أن ويلكنسون يشكك في أن الإمام غسان بن عبدالله يمكن أن يكون قد توفى سنة٢٠٧/٨٢٣ أو أن خليفته انتخب سنة ٢٠٨/٨٢٤.

٥- خَلِف الإمامة من بعده الإمام عبدالملك بن حميد (٢٠٨/٨٢٤-٢٢٦/٨٤١)، وتم تعيينه رسميا من قبل العلماء. فهاشم بن غيلان في سيرة له أرسلها للإمام أوضح له بما يجب اتباعه نحو القدرية والمرجئة الذين استطاع دعاتهم ايجاد اتباع لايديولوجياتهم في صحار وتوام (البريمي حاليا) فالعلماء اظهروا تخوفا من العقائد الأخرى والازدهار الاقتصادي كان يتحتم إلى وجود

مرونة التعامل. لكن هذا التلميح يرجع بشكل أساسي لازدهار المدن العُمانية التي أصبحت عامل جذب للمذاهب الإسلامية ومأوى للاجئين الدينيين والسياسيين سواء كانوا إباضيين أو آخرين، وفي ذات الوقت مثلت الدولة مكان منعة لأن تكون مصدر حماية لهم، وتوافقت الدولة العُمانية إلى الاستقلال الشبه التام مع الجيش المتكامل والقوة البحرية المنفردة. كذلك صاحبتها وصول عائلة محبوب بن الرحيل (شيخ إباضية البصرة) إلى عمان واصبح ابنه قاضيا على صحار وخلفه ابناه من بعده وتصاهروا مع عائلة موسى بن علي، حينها بدأت تطورات الأمور بإبراز العائلات العلمية الدينية لتتولى مراكز قوى في السلطة وذات نفوذ ومؤثرة على الجو السياسي العُماني. لكن تطور علاقة الأئمة والعلماء في السلطة سجلتها سيرة موسى بن علي حين اتفق العلماء على عزل الإمام عبدالملك بن حميد من منصبه بسبب كبر سنه الذي جعله عاجزا عن السيطرة على شؤون البلاد. ويضيف أبو قحطان في سيرته أن عجزه كان بفقدان عقله لكبر سنه. هذه الحادثة بينت عن سلطة العلماء التي تمتعوا بها وكيفية التعامل مع الادعاءات الشرعية ضد ذوي السلطة في إبقاء الإمام أو عزله. لقد كان حدة النقاش بينهم هو كيفية إيجاد المبررات لعزل الإمام من السلطة، لكن بروز موسى بن علي المضاد لهم _ كأحد رجال أهل الحل والعقد_ اقترح عليهم بالسيطرة على الجيش وإدارة البلاد بدلا من عزل الإمام.

٦- في توالي الإمامة خلف من بعده الإمام المهنا بن جيفر (٢٢٦/٨٤١-٢٣٧/٨٥١)، تميزت شخصيته عن سابقيه من الأئمة انه كان إمام وعالم دين فالأئمة السابقون انتخبوا كسياسيين، وهذا يمكن تتبعَّه بوضوح من سيرته إلى معاذ بن حرب (ينسبها البعض على أن كاتبها كان موسى بن علي) التي ناقش فيها قضايا الشرعية والفقهية والعقائدية. كان توجهه إلى إعادة هيكلة إدارة الإمامة وإعادة تشكيل القوة العسكرية في البلاد حيث استبدل ميليشيا الشراة بجيش نظامي موال للإمام: ثلاثمائة مركب وما بين ألف وثلاثمائة إلى تسعة آلاف من الخيل والجمال وعشرة آلاف العسكر، كذلك دعم الجيش بأقليات عرقية البعض منها كان من الهند أو من المناطق التي خضعت لنفوذ الإمامXXV، مما قوى دعامة السلطة التنفيذية، وهذا الإجراء كان تغييرا في الأيديولوجية الإباضية التي ترى ان الجيش ما هو إلا أداة قمع يحل ما إن تنتهي من مهامه حيث أن المتبع هو«الشعب المحارب» إذا ما دعت الحاجة. وبسبب هذه الإجراءات الدستورية كان بعض العلماء غير راضين عنه قرروا عزله وتولى زمام الأمور موسى بن علي اكثر العلماء نفوذا – رئيس أهل الحل والعقد– قال له الإمام المهنا: يا أبا علي والله لئن أطعت أهل عمان على ما يريدون لا أقام معهم إمام سنة واحدة، وليجعل لكل حين إمام ويولون غيره، ارجع إلى موضعك فما أذنت لك في الوصول ولا استأذنتني، ولا تقم بعد هذا القول». فالإمام يتضح كأنه اتخذ الحجابة في مجلسه فمفتيه ورئيس أهل الحل والعقد لا بد له من الإذن المسبق. يذكر أبو قحطان في سيرته أن محمد بن محبوب وبشير بن المنذر عثرا على ما ينكر في إمامة المهنا، ولكنهم لم يظهرا ذلك، فلعل ذلك بحسب ما يشير السالمي أن المهنا اتخذ أجرات (التشبه) الملك، «لا يتكلم أحد في مجلسه، ...و لا يقوم أحد من أعوانه ما دام هو قاعدا حتى ينهض ، .. ولا يدخل أحد من العسكر ممن يأخذ النفقة إلا بالسلاح».

فالإمامة الأولى بعمان كانت في عصرها الذهبي وانتهت مع نهاية إمامة الصلت بن مالك الخروصي (٢٣٧/٨٥١-٢٧٢/٨٨٦). فالتشريع الإسلامي لا يوجد حلا لمعضلة عجز الإمام وطعنه في السن؛ فيما إذا كان جائزا عزله من منصبه أم لا؟ وهذا الموضوع شبيه بنفس الموقف من الخليفة عثمان بن عفان، فالعُمانيون يواجهون الموقف نفسه.

من الأفضل لنا الاسترجاع قليلا لمراجعة الخطوط السابقة في بحثنا عن تراجيديا هذه العلاقة وتطوراتها. فمن مواد السِّير، وعلى ما رأينا من الافتراضات السابقة فإن هذه العلاقة تبين لنا أولا أن كل أئمة عمان في فترة الإمامة الأولى معرضون للعزل من منصب الإمامة ابتداء من الجلندى بن مسعود حتى آخر الأئمة سوى كان راشد بن النظر أو عزان بن تميم. المستثنى من هذه القائمة في طوال استمرارية الإمامة هما الوارث بن كعب وغسان بن عبدالله. لقد مارس العلماء ضغوطا كمؤسسة سياسية محاولة أن تكون الممسكة بزمام أمور الدولة. كذلك كان الاتجاه السياسي نحو التعامل مع الأقاليم العُمانية حيث التباين بين كلا الاتجاهين فكانت سياسة العلماء تتجه نحو اللامركزية لأجل السيطرة على الزعامات المتنازعة لكن ما أن قويت سلطة الأئمة ابتداء من الإمام غسان بن

عبدالله وبشكل مكثف في زمن المهنا بن جيفر اتجهت سياسة الأئمة نحو السياسة المركزية لسيطرة على الأقاليم العُمانية.

٧- قبل إنهاء هذا الفصل علينا من الواجب توضيح مكانة الشراة أو السلطة العسكرية في البلاد فكما سبق أن ذكرنا إن إباضية البصرة أرسلوا مجموعة من الشراة إلى عمان للنهوض بإمامة الجلندى بن مسعود، لكن ازدياد نفوذهم برز خلال فترة الفراغ السياسي التي تلت انهيار إمامة الجلندى حيث بدأ شباب القبائل العُمانية المتحمس بالعمل التطوعي للانضواء في عمل الشراة، دعموا من بعد ذلك في استلام محمد بن أبي عفان للإمامة، فاصبح نظام الشراة ذا تنظيم خاص مدعّم بهؤلاء الشباب المتطوعين والملهمين بالأيديولوجية الإباضية. فسيرة أبي الحواري تصف لنا أحداث وتصرفات سعيد بن زياد رئيس الشراة خلال إمامة محمد بن أبي عفان، حيث احرق الممتلكات الخاصة بالقبائل المعارضة. فكانت الإشكالية بين علماء البصرة وعمان على سلوكيات سعيد بن زياد المنتهجة بين مؤيد ومعارض لها، فيما يبدو أن العُمانيين مؤيدون له بينما قادة البصرة معارضون لسلوكياته. واستنادا إلى ابن بركة في ما ذكره عن هذا الحدث أن سعيد بن زياد سرعان ما أبعد ونفي إلى البحرين لكنه استدعي فيما بعد بأمر من الإمام غسان بن عبدالله للقيام بمهام الشراة وشؤون العسكر ثانية. وعليه من مراجعتنا لما سبق فما من شك أن الإمام محمد بن أبي عفان كان من الشراة وعزل بسبب تصرفاته وسلوكه المتشدد مما جعله عرضة للاصطدام بزعماء القبائل، وخوفا من استثارة الانشقاقات أجمع العلماء على تنحيته من منصبه. فنظام الشراة، على أية حال قد مضى في ازدياد نفوذه وتنظيمه إلى ابعد مما يتعارف عليه في الجيش غير النظامي أو التطوعي أو القيام بمهام الحسبة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فهو قد ثار على المقومات الأساسية للجيش التطوعي بصورة تامة ليبدو كقوة في هيكل سلطة الإمامة . حيث واجه الأئمة الأوائل مشكلة عويصة في الصدام على السلطة مما كان يفرض عليهم وجوب إعادة الهيكلة لنظام الشراة. فقد تجاهل الشراة أوامر الإمام الوارث بن كعب في إعطاء الأمان للقائد العباسي عيسى بن جعفر، فاقتحموا سجن صحار وقتلوا القائد العباسي في عام (١٨٩/٨٠٥) الذي كان من ذوي القرابة لهارون الرشيد.

فبعد هزيمة الجيش العباسي الذي أرسل إلى عمان اصبح من الضروري السيطرة على الشراة ليكونوا تحت سلطة الدولة؛ فخلال إمامة غسان بن عبدالله هاجم الشراة الصقر بن محمد بن زائدة الجلنداني بالرغم من انه كان تحت حماية والي سمائل؛ فأبو الوضاح وقاضيه موسى بن علي كانا غير قادرين لا على حمايته ولا على إيقافهم لأنهما كانا خائفين من الشراة. تعتبر سيرة منير بن النير للإمام غسان بن عبدالله من أهم الوثائق التي تصف الشراة الأوائل حيث يقول :

«قد احتمت آراؤهم في قوة الحق وأحكام أمور الدين على ما تبين من الشراة إلى ثلاثمائة الى أربعمائة قائد من أهل الفضل والرحى والبصيرة والثقة والمعرفة والعلم والفقه والحزم والقوة ، له على كل عشرة من أصحابه مؤدب من أهل الفقه يعلمهم الدين ويؤدبهم على المعروف ويسددهم عن الزيغ» ثم يصف تحولهم من بعد ذلك بقوله «نزل بأقوام تسموا بعدهم بالإسلام فاعتقدوا الشرى في غير صدق أهله، فركنوا إلى الدنيا ومال بهم الهوى إلى باطلها، ورضوا بالحياة الدنيا من الآخرة. قال الله (فما متاع الحياة الدنيا في الآخرة إلا قليل). فباعوا الكثير الباقي بالقليل الفاني، وصغر الدين في أعينهم وهان عليهم فأهانهم الله وأنزل بهم الخزي وألبسهم شيعا وأذاق بعضهم بأس بعض».

فالفقرة أعلاه توضح المتغيرات مع مرور الوقت في نظام الشراة وكيف أن هذه الانتقادات مقيمة للتحولات السياسية في عمان. كما إننا لا نستطيع النكران أن الشراة كانوا من دعامة العمل الثوري في استقلالية عمان عن القوى الخارجية . لكن في هذا الصدد فان الوصف السابق يوثق لنا مدى تأثير الشراة على سلطة الإمام ووصفا للتحولات السلوكية مؤدية لظهور العصبيات القبلية والميولات الشخصية في هذا الهيكل العسكري. فمحاولات الإمام المهناء للقضاء على هذا النظام واستحداث الجيش النظامي لم تستمر كثيرا فالحزم أفلت من بعده حتى اصبح الشراة من القوة متمكنين لعزل الإمام نفسه. فقد أحدثوا اضطرابا في أواخر إمامة عبدالملك بن حميد ثم أنهم شاركوا من بعد في عزل الإمام الصلت بن مالك. فالإمام الصلت بن مالك يصف هذه الأحداث في سيرة وجهها لصديقه محمد بن سنجه انه كان يأمر الشراة وكل من له علاقة بالأمر مثل الجنود للقتال ولكنهم رفضوا، وبعد ذلك

أمرهم بالتقدم ولكنهم تخلفوا، مما أدى إلى ضعف في الانضباط إلى حد أن الصلت اصبح خائفا احتمال تفجر العنف بين الجنود وبين الناس؛ مؤدية للحرب وسفك الدماء. ويضيف في سرده للحدث إن هذا هو السبب الذي أدى به إلى الانتقال من بيت الإمامة إلى منزل ابنه شاذان دون أن يترك الإمامة.

ففرضية ويلكنسون عن الشراة «القوة العسكرية للإمام» اقرب إلى الصحة فتنظيره إلى أن العلاقة بين الإمام ومجتمعه أو الحاكم والمحكوم أشبه ما تكون بعقد إلهي مبني على أساس الدعم المتبادل، وإن من واجب المسلمين طاعة قادتهم حين الدعوة إلى القتال لأن القوة العسكرية تكون في المجتمع تحت أمرة الإمام، فليس من الواجب أن يكون له جيش نظامي أو بالفعل إن الأحرى أن يقال ليس مسموحا له أن يكون لديه. فمفهوم الجيش تميز بتعريف خاص بين العُمانيين والأيديولوجية الإباضية مبررين ذلك حتى لا يكون للحاكم استبدادية بالأمر والغلبة من الطاعة المباشرة وإخضاع الشعب عن طريق الجند.

٨- دخلت عمان في عام ٢٧٢/٨٨٥؛ فترة الصراعات الدينية والسياسية التي كانت سبباً لانهيار الإمامة بعد الاختلافات الواسعة بين رجالات الدولة والعلماء فيما إذا كان الإمام الصلت خُلِع، أو أُقيل، أو استقال من الإمامة لكن عرض الآراء والأسباب المؤدية لانهيار الإمامة بشكلها الإجمالي يعرضها أبو قحطان في سيرته «كبر ونشأ» في هذه الدولة شباب وناس يتخشعون من غير ورع، يظهرون الدين ويبطنون حب الدنيا ويأكلون الدنيا بالدين». فهذه الصراعات زحفت لتخل بالتركيبة السكانية والاجتماعية في البلاد من خلال الانشقاقات والعصبيات القبليَّة التي ارتبطت بهذه المتغيرات السياسية، فمن خلافات حول تنصيب الإمام، إلى إنشقاقات قبليَّة، ثم من بعد ذلك إلى قضايا عقائدية، ومن ثم إلى خمس حروب أهلية كبرى؛ ومن حينها عاضدت القبائل النزارية الدولة العباسية بقيادة واليهم على البحرين محمد بن نور (بور، أو ثور؟)، إلى أن انتهت بإسقاط الدولة العُمانية بأيدي العُمانيين أنفسهم، كلا الأمرين الحروب الأهلية والإمامة انتهيا بمقتل الإمام عزان بن تميم في ٢٨٠/٨٨٥.

في خضم هذه الحوادث والصراعات المتوالية وجد العلماء (السلطة التشريعية) أنفسهم يفقدون السيطرة وينزجُّون في الصراعات القبلية بدون وعي أو إدراك وهكذا كانت العلاقة السياسية أخذت في التحول لتبرم بين العلماء وقادة القبائل نحو التحالفات بين الطرفين . فالفضل بن الحواري الذي يعد من كبار العلماء كان مؤيدا بقبائل الحدان والقبائل القاطنة بشمال عمان. ومن ثم فالفضل كان مُنصبّاً لإمامة عبدالله بن الحواري ضد موسى بن موسى بعد خلعه راشد بن النضر، أما من حيث المبدأ فان سياسة موسى بن موسى بعد خلعه راشد بن النضر لم تتقبل من كلا الطرفين لا من الإمام راشد بن النضر ولا من الإمام عزان بن تميم وكانت نتيجة للسقوط. فالحروب الأهلية انتهت بمقتل كبار العلماء موسى بن موسى والفضل بن الحواري.

٩- فاضطرابات هذه الفترة في حقيقة التأمل تعكس عن الصراع الدائر بين العلماء والأئمة وإن كانت الحقيقة سابقة إن الأئمة خلال تلك الفترة بشكل أو بآخر في صدام بين آراء العلماء وزعماء القبائل. بالرغم من سلسلة أحداث الفتنة وما نجم عنها، إلا أن العلماء في وضعيَّتهم يُظهرون انقساماً فيما بينهم في التنظير حول طبيعة وماهية الإمامة؛ فهي محور تتشعب حوله الآراء وتكثر فيه الاختلافات بين جميع الأيدلوجيات الإسلامية. فالاختلاف الذي نجم عن خلع الإمام الصلت بن مالك من منصب الإمامة، مما طرأ عنه انقسام حاد بين المدرسة النزوانية ذات المنهج الإصلاحي والمدرسة الرستاقية ذات الاتجاه المحافظ ، فالمدرسة النزوانية سعت إلى إعادة تقييم القضايا التي أدت إلى التصدع والانهيار في دولة الإمامة عند نهاية القرن ٣/٩بينما المدرسه الرستاقية سعت إلى تثبيت شرعية قبائل اليحمد من خلال إعلان البراءة ممن شارك في خلع الإمام الصلت بن مالك ٢٧٢/٨٨٥. أما أهم التسجيلات المعاصرة للمدرسة النزوانية لهذه الأحداث يمكن ملاحظتها في سيرة الأزهر بن محمد بن جعفر والملاحظات المعاصرة لها في سيرة أبي عبدالله محمد بن روح الكندي وأوضحها سيرة أبو عبدالله نبهان بن عثمان الذي كان أحد المقيضَّين لإمامة أبي القاسم سعيد بن عبدالله الرحيلي. لكن تطور التنظير الأيديولوجي تبلور بوضوح مع الطبقة الثالثة لكلا المدرستين ليصبح ذا طابع دوغمائي مع أبي عبدالله محمد بن بركه وتلميذه أبي الحسن البسيوي ممثلي المدرسة الرستاقية، وأبي سعيد الكدمي ممثل المدرسة النزوانية، فهم بالنسبة للتشريع الفقهي يعدون من

الركائز الأصولية لمدرسة المشارقة الإباضية.

١٠- فالأصطخري وابن حوقل يذكران الحوادث التي تلت انهيار دولة الإمامة العُمانية على يد العباسيين بان الشراة العُمانيين زحفوا إلى نحو جبال داخلية عمان حيث استطاعوا إعادة نصب أئمتهم في نزوى. فمغزى العلماء تمثل بمنظور الحفاظ والبقاء على الأيدلوجي الإمامة لأجل النهوض بالفكر العقدي الإباضي ولذا كانوا على استعداد للقيام بمهام التجديد والتوسع للخروج من النطاق الدوغمائي والجدل الكلامي إلى السياسة المرنة. حيث الاتجاه البرجماتي لتحويل الإمامة من الظهور إلى ما يسمى بإمامة الدفاع. وكان القاسم المشترك بين كلا المدرستين التوحد للعمل بكل الوسائل لإخراج القوى الخارجية غير العُمانية وإنهاض الإمامة. فأبو الحواري في سيرته يذكر بان العُمانيين ما ان خرج محمد بن نور من البلاد حتى ثاروا من جديد بالداخل واستطاعوا قتل واليه أو القائم بأمره وكان يدعى بحيرة، وعليه فان أبا قحطان وأبا عبدالله محمد بن روح يعرضان قائمه مهمة بالأئمة الذين توالوا من بعد خلال الأربعين سنة التي تلت انهيار الإمامة الأولى بعمان. فالعلماء عقدوا الإمامة لراشد بن النضر مرتين، عزان بن تميم، الصلت بن القاسم الخروصي مرتين، الحواري بن عبدالله، عبدالله بن محمد الحداني المعروف بأبي سعيد القرمطي، ثم جاء من بعد ذلك محمد بن الحسن الخروصي الذي عقدت له الإمامة عام ٨٩٣/٢٨٠ لكن سرعان ما عزل من الإمامة ثم تعاقب من بعده الحواري بن مطرف الحداني مرتين، عمر بن محمد بن مطرف الحداني، محمد بن يزيد، الحكم بن المعلاء مرتين، عزان الهزبر. بالرغم من أهمية هذه القائمة إلا إنها لم تكن متسلسلة تاريخيا ولكن محمد بن روح يعلق بقوله «إن العُمانيين عقدوا الإمامة على ثمانية أئمة من بعد محمد بن الحسن البعض كانوا على الشراء والبعض الآخر كانوا على الدفاع».

فأبو المؤثر في هذا السياق يوضح انه لا يدري ما إذا كان هؤلاء الأئمة المذكورون في المقتطف السابق لا يعدون أئمة عدول أم لا، ولا نحن لدينا أي دليل ما إذا كانت إمامتهم قد دعمت من أي المدرستين النزوانية أو الرستاقية، لكن في ما يبدو لي انهم كانوا مدعمين من قبل المدرسة النزوانية اكثر من المدرسة الرستاقية، بسبب أن اكثر السير المصدرة من المدرسة الرستاقية إما تتجاهلهم أو تجرح في تزكية البعض منهم. ولذا أبو المؤثر في سيرته إلى محمد بن جعفر ساءله لماذا أذن للإمام عزان بن الهزبر أن يكون عنده الأمر ما إذا رغب في الجهاد أو القعود، فبما انه إمام شاري يجب عليه أن لا ينخذل في القتال.

من انعكاسات هذه الأحداث خلال الفترة المضطربة في بداية القرن ٩/٣ كان الحدث المفاجئ في الإمامة ان الإمام عبدالله بن محمد الحداني (أبو سعيد القرمطي) انتسب للقرامطة وكان سببا لخلعه من قبل العلماء واضطراب في وضعية الإمامة لإيجاد صيغة التوازن في محيط القوى المتداخلة في الإقليم آنذاك. كما أن راشد بن النضر عمل في جبي الزكاة عن مدينة الرستاق للعباسيين أو القرامطة بحسب ما ينتقده أبو المؤثر في سلوكياته بعد عزله من الإمامة.

١١- في عام ٩٣٩/٣٢٠ توحد العُمانيون بقيادة الإمام أبي القاسم سعيد بن عبدالله المدعم من كلا المدرستين اللتين توحدتا خلال فترة حكمه. طبيعياً في هذا الأمر إن أحياء الإمامة باتفاق العلماء واتحادهم مع زعماء القبائل خفف من حدة التشدد المتبناة من المدرسة الرستاقية لتغير من آرائها، وأوجدوا توحدا عمليا وليس تنظيريا؛ وكلا الطرفين محتفظا بآرائه، مما أعلى من شأن الإمام أبي القاسم برغم أن فترته لم يكن منها من التنظيمات الإدارية أو التوسعات الإقليمية لكن أهميته إعادة روح المقاومة الممزوج بروح العقيدة الدينية.

يلاحظ من جملة الكتابات والتدوينات في هذه الفترة أن العلماء طوروا استخدام مفهوم (الجبابرة) أو حاكم الجور لوصف القوى الخارجية غير العُمانية، وإطلاقه بلا شك كان ذا مغزى محاولين إضعاف شعبيتها في عدم تقبل العُمانيين لسلطاتها وليشكلوا من مقاومتهم ضدها كعرقية إقليمية، حيث مثّل العلماء كمحرك من خلف ايديولوجية الإمامة لتوحيد العُمانيين خلال هذه الفترة بأكملها، فأبو المؤثر يبرز المثال على ذلك بأن اصدر أوامره بحرق بيوت الذين يتعاونون مع القرامطة وبرر على ذلك حين سئل قال حتى لا يعودوا إليها ثانية.

على ما سبق تفحصه من كتابات السير فان أبا الحسن البسيوي دوّن عن التصادم المتناول في دعم الأئمة من كلا المدرستين وذلك في فتواه عن الإمام حفص بن راشد وحربه مع القائد البويهي المطهر بن عبدالله عندما عقدت عليه الإمامة للمرة الثانية. فالسالمي يُخلصُ من فحوى

خطاب البسيوي في هذا الشأن على ان الإمام ربما كانت لديه مشاحنات مع المدرسة الرستاقية بسبب منهجهم الدوغمائي المتشدد حول راشد بن النضر وموسى بن موسى، وعلى ما نهجه والده في إخراج منشوره الشهير في محاولته سد الخلاف القائم. إذا كانت خلاصة السالمي تعبر عن حقيقة الأمر دقيقة فان سلطة الإمامة لازالت تعاني لتزكية شرعيتها من قبل العلماء وتقبل الناس إليها بمدى دعم العلماء إليها.

١٢- في عام ٤٠٧ /١٠١٦ استطاع العُمانيون إحياء إمامة الظهور بالرغم من المقارنة غير المتوازنة بين الإمامة الأولى والثانية من حيث عدم قدرة الإمامة الثانية إعادة القوة الإقليمية لعمان والنفوذ البحري، اللذين تميزتا به الإمامة الأولى. لكن جوهرية دور العلماء جعل منهم يدركون بوعي إلى متطلب الدولة البرجماتية بوجوب إقامة تعاون مرن مع زعماء القبائل لأجل الحفاظ على إيديولوجيتهم، فالمقاومة الشعبية لا يمكن لها أن تستمر بدون التعاون هؤلاء الزعماء، ولو كان هؤلاء الزعماء والشيوخ ممن ارتكب الكبائر. فأبو عيسى السري في سيرته يبرر هذا العمل بقوله إن الإمامة في حاجة إلى من يقوم بها ممن حاز القوة والزعامة والمال ولو كان ارتكب إثما كبيرا فعلى العلماء ان يأتوا ممن اختاروه لمنصب الإمامة ويسألوه التوبة فان تاب عقدت عليه الإمامة، وبرهن أبو عيسى بالمثال على هذا من خلال عرضه كيف نصب العلماء الإمام الخليل بن شاذان، فهذه السياسة البرجماتية خلقت تطورا في التفكير السياسي العُماني، ومن جانب آخر دعت الضرورة تطوير أيديولوجية الإمامة، فهذا المنهج هو بمثابة معرفة التركيبة الاجتماعية العُمانية وعلاقة القوه الداخلية بالايديولوجية الدينية المتحكمة فيها، فمن هذا المنحنى كان كلا الطرفين الزعامات القبلية المسيطرة والقوى الدينية في حاجة إلى إيجاد صيغة كيفية القيام بشؤون البلاد وأعباء السلطة.

فمن حيث الرؤية الأولى في دراسة السير المعروضة وكتاباتها الأدبية خلال هذه المرحلة في فترة الإمامة، تبرز لنا محاولات العلماء في إعادة صياغة مهمة القيام بمسؤولية الإمامة وسياساتها لتكون مقننه بمنظور أيديولوجي وتشريع عقدي شرعي لفهم التطورات والتداخلات السياسية السريعة. وهذه الكتابات المتتابعة في السير ،نحو «في التوحيد والإمامة كيف هي؟» لأبي عيسى السري، في الفرق بين الإمام العالم وغير العالم ، وسكتاب الإمامة، ولكن ارقاها أفضلها ويلحظ في كتاب المصنف لأبي بكر الكندي فالقائمة السابقة من الأعمال لا يستطيع نكران مؤلفيها انهم كانوا من المدرسة الرستاقية أو من ذوي الميول إليها، الذين أصبحت كتاباتهم ومصنفاتهم الأكثر تأثيرا وشهرة في الوسط الاجتماعي والشعبي. فالتقصي لهذه المواد يتبين لنا أن الشرعية السياسية في وجودية الإمام من بعد إمامة راشد بن سعيد اليحمدي أن لابد من تزكيتها من قبل العلماء الذين تشبثوا للقيام بمهام الحاكمية المشَّرعة للبلاد؛ ولتوضيح إمام العدل من إمام الجور.

فالعلاقة بين الأئمة والعلماء في الفترة اللاحقة للإمامة الثانية تبرز لنا الخلل والاضطرابات المتعمقة في هذه العلاقة ، ولتدليل على هذا يمكن إيجادها بالأمثلة :-

١- ففي سيرة الإمام راشد بن علي التي كانت أشبه بمنشور سياسي عام يحمل الخطاب الرسمي للإمام بالبراءة من أعمال وأخلاقية قاضي الدولة نجاد بن موسى ، حيث ضُمِّن المنشور تصديق العلماء بقبول توبة الإمام مع التصديق على البراءة من القاضي .

٢- فالحدث المبرهن أعلاه يمكن أن يوضح العلاقة الغير مستقرة بين العلماء أنفسهم ذوي النفوذ في الإمامة والحكم ، والانقسام الذي تولد عنه معارضة للإمام . فالسالمي معلقا لهذا الحدث بقوله:- «الرستاقية فتصاعد التصادم بين العلماء نجم عنه تقسيما مستحدثا بين العلماء:- علماء الجوف في الداخل الذين يحاولون تقديم من يرونه إماما لهم، والعلماء الآخرون الذين توحدوا مع الإمام راشد بن علي. مما أدى أخيرا إلى محاربة الإمام لموسى بن نجاد الذي قتل في عام ١١١٩/٤٩٦. لقد كانت هذه التتابعات في الأحداث أظهرت قتل عالم دين من ذوي المكانة والقاتل هو الإمام، مذكرة بأحداث الفتنه الكبرى الواقعة عام ٢٧٥-٢٨٠هـ.

٢-تظهر تحليلات السِّير لهذه الفترة بوجود الأئمة المتعددين في المصر الواحد الحاكمين لأقاليم مختلفة داخل القطر. فأبو الحسن البسيوي يناقش هذا الموضوع المستحدث ما إذا كان هنالك إمامان في مصر واحد ممثلا بذلك عن إمام بتوام والآخر بصحار. فالمنظور الإباضي للدولة الذي كان يوجب بوجود إمام واحد في المصر بدأ في التغير ويأخذ في الحسبان الوضع السياسي المستجد.

٣- عقد الإمامة كان معتمدا إلى حد كثير على المدرسة المنتسب إليها، فاستعراض السير تبين لنا هذا التأثير الواقع بين الميول الممارسة على الواقع السياسي آنذاك والمثال على ذلك أبو الحسن البسيوي في سيرته عن حفص بن راشد، وكذلك سيرة أبي بكر احمد بن عمر المنحي . أما المثال الثالث والأوضح فهو الذي دونته لنا السير لمتأخري المدرستين بين الشيخ احمد بن محمد بن صالح النزواني وتلميذه أبي بكر الكندي حين رفض أهل سعال من نزوى الاعتراف بشرعية الإمام (المنتسب للمدرسة الرستاقية) محمد بن أبي غسان، فقد كان كلاهما متباينين كل منفردا بآرائه؛ فالشيخ ذو ميول إلى المدرسة النزوانية بينما تلميذه كان من أعمدة المدرسة الرستاقية المتأخرة. والزيادة على هذه الأمثلة فهو الدعم الداخلي من أهل غطفان في الباطنة للإمام في تحركه ضد الثائرين.
فمن الأجدر في خلال هذا العرض الإشارة إلى التفاعلات في هذه العلاقة بين كلا الطرفين فالميزة خلال هذه الفترة ظهور بعض كبار العلماء ممن تبوأ الزعامة القبلية أو مساندين بزعماء القبائل وكان لهم نفوذ في البناء العام للإمامة. فمداراة العلماء ذوي الزعامة القبلية تواجه متطلبات اكثر صعوبة للإمامة وسلطتها، لقدرة الزعامة الدينية _القبلية في جلب التحالفات القبلية وانضوائها تحت قيادتها.
فعلى سبيل المثال كعائلة نجاد بن موسى وأحفاد الإمام الصلت بن مالك (المعروفين بـ«الصلوت» وتزعموا على قبائل اليحمد)، اصبح لها الغلبة في الزعامات الدينية - القبلية آنذاك. كذلك إذا دققنا في السير لوجدنا التطورات السياسية تداخلت بين الزعامات القبلية والمدارس الدينية (الرستاقية والنزوانية)، فتنصيب الإمام لابد من موافقة القوى المسيطرة ذات النفوذ (علماء الدين - زعماء القبائل - الشراة). على كل حال هذه الفترة إن تصرفات الإمام راشد بن علي كانت مؤدية إلى انشقاق داخلي في المدرسة الرستاقية وفي نفس الفترة كان يوجد إمام آخر مُنصَّبا بحسب الافتراضات التاريخية، وتقييم الفترة يتضح الاحتمال الراجح انه كان الإمام محمد بن أبي غسان الذي كان هو نفسه معاصرا للامام محمد بن خنبش.
هذه الأحداث كانت آخر مطافها في هذه الصدامات عند آخر فتراتها في عام ١١٨٣/٥٧٩ بين الإمام موسى بن أبي المعالي ومحمد بن مالك بن شاذان (الذي كان قائد اليحمد) هذا الحدث كان سببا للانشقاق بين قوى الإمامة والمدرسة (الحزب الداعم) وما بين زعماء القبائل فويلكنسون والبطاشي يجعلان الظن أن محمد بن مالك بن شاذان كان إماما أو انه هو نفسه محمد بن أبي غسان ومن المحتمل انه كان آخر الأئمة في تلك الفترة . فإذا كان تلميح هذين المؤرخين صحيحا فمن الصعب قبول علينا الصحيح وهو أن الإمامين تحاربا وقتل أحدهما الأخر.
فالصورة الموضحة لهذه التراجيديا السياسية أن عمان كانت تقع في مأزق الاضطرابات السياسية مُزجّة بها في نظام إقطاعي متحكم به من قبل الأئمة وزعماء القبائل في حين كانت الإمامة العُمانية الثانية تشرف على الانتهاء.
ربما من الأنسب الوقوف هنا قليلا لمراجعة ما سبق طرحه خصوصا وقد جاء مليئا بجملة من الافتراضات . يمكننا هنا أن نستخلص من هذه الصراعات بين الأئمة والعلماء بنقاط، أولا من الصراع بين راشد بن علي ونجاد بن موسى وثانيا الحرب بين أبي المعالي موسى بن نجاد ومحمد بن مالك؛ حيث كانت قبائل اليحمد تحاول التوحد فيما بينها تحت بني خروص فيما يشبه التحالف لتكوين حاكميّة الدولة من نطاق التزعم القبلي فيما كانت قبائل العتيك تبرز لتأخذ مكانة التسّيد في خلال هذه التحالفات. فالتغيرات تبرز لنا بوضوح التحولات السياسية للزعامات القبليَّة من اليحمد إلى أزد العتيك بارزة في القيادة النبهانية، لقد كانت هذه التراجيديا بمثابة الصورة التي تفسر لنا عن مرحلة سابقه في التغير من حيث أن انتهت بانتزاع القيادة من قبل عن الجلندانيين. لقد كان مشهدا مهما في تصور التحولات القيادية لزعامات القبلّية منذ وصول مالك بن فهم وكيفية انضواء القبائل تحت زعامته وثم من بعد لبني الجلندى. أما بالنسبة للنباهنة فما من دليل حتى الآن يمكن الاعتماد عليه أو اتخاذه برهانا ودليلا يتبنى ليوضح نشوء هذه الدولة لكن الافتراضات الأولية تفسر بأن ظهورها بدء مع نشوء النظام الإقطاعي في المنتصف الثاني للقرن الخامس/ الحادي عشر وتطورت تدريجيا بجذب القبائل إلى تحالفات نحو الزعامة الحاكمة.
في الخمسة قرون التي تلت؛ تسيد النباهنة كزعامة مطلقه للحكم في البلاد، وإن كان علينا أن نعي الحقيقة أن النباهنة عند نشوء دولتهم كانوا عائلات وسلالات متعددة تحكم عُمان. وهذا التشويش في المعلومات يرجع سببه إلى

الفجوة التاريخية المضطربة في تقصي الحقائق عن هذه الدولة تمتد إلى ما يقارب ٢٥٠ عاما من حيث ضعف الأدلة المستند إليها في شرح كيفية حكمهم لعمان أو بمعنى بأية صورة كانوا يحكمون عمان. لكن الفترة النبهانية لها من الميزة الموضوعية في نهج مستجد من العلاقة بين السلطة الدينية (التشريعية) والسلطة الحاكمة (التنفيذية) بين علماء الدين وذوي السلطة ، فقد واجه العلماء عائلة حاكمة ذات السمة الإباضية والجذور العربية العُمانية، لقد كانت هذه المواجهة الصعبة للعلماء لم يواجهها لقرون عدة منذ الجلندانيين.

مبدئيا لقد واجه العلماء إمارات عُمانية عدة لكن جميعها لم يكن ليدَّعي ببسط النفوذ الكامل أو السيادة التامة على البلاد، وحتى اليحمد الذين برز من سلالتهم أمراء خصوصا من سلسلة الإمام الصلت بن مالك لم تخيل إليهم بإنشاء مملكة تقوم على العائلة الحاكمة الوراثية الطابع فالنفوذ انحصر كأمراء اقطاعيين او زعماء قبائل.

فالتتبع للتطورات التاريخية في عمان خلال هذه الفترة يسهل تشبيهها بالحقبة التاريخية المشوشة (فمايلز يذكر عن فترة التحولات ما بين القرنين؛ فترة نهاية القرن ١٢/٦ وبداية القرن١٣/٧؛ انه لم يجد خلال أربعين عاما أية إمامة خلال حكم النباهنة لكن على ما يبدو لنا انه ما يقارب القرنين ونصف لم يكن هنالك نهوض سياسي أو علمي من قبل أهل الحل والعقد لذلك كثيرا ما يشير المؤرخون إلى هذه الفترة بعصور الظلام العُمانية). فالمصادر التاريخية لا تظهر أية إمام ما بين ٥٧٩/١١٨٣–٨٠٩/١٤٠٦ حين استطاع العلماء عقد الإمامة لمالك بن الحواري أو (الحواري بن مالك)؛ اضافة الى ذلك انه من المتعسر تفصيل أبعاد السلطة وتنظيماتها الإدارية في الدولة النبهانية لكن الاحتمال الوارد بأن النباهنة كانوا يمارسون السلطة كنظام إقطاعي فمن حين لآخر نجح العلماء في عقد إمامات تحكم في داخلية عمان.

فمن استقراء هذه الخلفية التاريخية نستطيع نوضح اوجها من هذه العلاقة بين العلماء والدولة النبهانية، فتوجهات السير في مواضيعها تدون عن القضايا السياسية. فعلى سبيل المثال أبو محمد بن سليمان بن مفرج كبير العلماء وقاضي قضاة الإمام عمر بن الخطاب الخروصي اصدر سيرة (عبارة منشور) عام ٨٨٧/ ١٤٨٢ بتأميم أموال عائلة النباهنة باعتبارهم جبابرة لأخذهم أموال الناس قسرا. تبعت هذه الأحداث في عام ٩١٧/١٥١١ بإصدار الإمام محمد بن إسماعيل منشورا بمصادرة أموال بني نبهان، وكانت الاعتبارات تتشابه في مغزاها بل تعددت فيما بعد لتتضمن أموال الموالين لهم من بني رواحة حين أعانوا السلطان سليمان بن سليمان ومظفر بن سليمان في حربهم ضد الإمام سنة ٩٠٩/١٥٠٣ . فمحفوظات السير تضمنتا معلومات مهمة ليس فقط عن علاقة العلماء بالسلطة بل تعدتها لتحفظ لنا العلاقة مع القبائل وزعمائها .

من محفوظات هذه الكتابات على سبيل المثال سيرة من بعض العلماء تدعم الإمام أبو الحسن خميس بن عامر ٨٣٩/١٤٣٧–٨٤٦/١٤٤٣ ضد بني الصلت الخروصيين. كذلك أحيانا تدون الإنشقاقات في مؤسسة العلماء أنفسهم كابن مداد نشر سيرته التي حمل فيها على البراءة من الإمام محمد بن إسماعيل (٩٠٦/١٥٠٠–٩٤٢/١٥٣٥) وابنه من بعده بركات (٩٤٢/١٥٣٥) مما دعا بعض العلماء المعاصرين له أن ينقضوا هذه البراءة وما ورد منها مما كان تصدعا بين العلماء أنفسهم، احدث بعد ذلك انشقاقات فكل جماعة من العلماء تنشد إلى عقد إمامة إمامهم، إلى أن انتهت بحرب قلعة بهلا بين الإمام بركات بن محمد بن إسماعيل والإمام عبدالله بن محمد بن القرن في عام ٩٦٧/١٥٦٠.

لكن مع بداية القرن ١١/١٧ بدأ معه الحقبة المستجدة في تاريخ عمان الحديث، بل ما يسمى التاريخ المعاصر لإقليم الخليج حيث بدأ التوحد بين القبائل من جديد يظهر في عمان كتفاعل وطني بعيد عن الاضطراب السياسي الذي ظل قرونا، حين عقدت مجموعة من العلماء اجتماعا في داخل عمان على تنصيب الإمام ناصر بن مرشد اليعربي إماما ، حيث استطاعت المدرسة النزوانية أن تتطور تدريجيا لتزدهر في مدينة الرستاق لتزيل المدرسة الرستاقية.

(الدراسة قدمت كورقة للمؤتمر السنوي للجمعية البريطانية للدراسات الشرق أوسطية، أدنبرة، يوليو٢٠٠١).

الهوامـــش :

i في هذا المبحث يمكن الرجوع الى:

of Islam (Cambridge, 1986); I. Lapidus,¢UPatricia Crone and Martin Hinds, God of Early Islamic Society¢T s Caliph: Religious authority in the first century p. 363-385. ¢UThe Separation of the state and Religion in the Development in International Journal of Middle East Studies, v. 6 (1975),

ii في رأي هاملتون جب انه لا يوجد من الأساس مصطلح «الدولة» في الفكر العربي إجمالا. فحتى ابن خلدون في تعريفه للدولة فان مفهومه يرتكز على الممالك نحو الدولة الاموية والدولة العباسية

¢T Omán¢T ¢UImamate Ib?diteta dell ¢UL¢T iii Laura Veccia Vaglieri,

Water and Tribal Settlement in South-East Arabia, p. 138; Dale Eickelman,

in Annali Istituto Orientale di Napoli, v. 3 (1949), p. 245-282; Wilkinson,

State, p. 67-88; J. E. Peterson, ¢UReligious Knowledge in Inner Oman¢T

Studies, v. 6 (1983), p. 163-172; J. C. Wilkinson, The Origins of the Omani

¢Us Odyssey: From Imamate to Sultanate¢UOman¢T in Journal of Oman

(Croom Helm, 1987), (ed. B. R. Pridham, p. 1-16; Thomas Bierschenck,

the Mazb (Algeria)¢T in Oman: Economic, Social and Strategic Development

1959). ¢UReligion and Political structure: Remarks on Ib?dite in Oman and

v. 68, (1988), p. 107-127; J. B. Kelly, Sultanate and Imamate in Oman, (Oxford,

in Journal of Islamic Studies,

iv عبدالرحمن السالمي، مجلة نزوى،

v بالنسبة لنظرية ويلكنسون (١٩٨٧) ان الإمامة العُمانية هي تفاعل اجتماعي وقبلي اكثر من تنظير ومنهج شرعي؛ فهو يجعل من تقاليد والعلاقة بين الأئمة والعلماء تكونت طبيعيا من التركيبة الاجتماعية والتأثير الجغرافي والجيولوجي العماني، بمعنى آخر يضعها في حيز الثقافة السياسية من كونها مبدأ دينيا، انظر بتوسع في شرحه لخلاصة نظريته.

Wilkinson, The Imamate Tradition of Oman, p. 205-212

Movement in Basra¢T vi Encyclopedia of Islam: art; Ib?diyyah. Wilkinson, J.

(ed. G. H. A. Juynboll, p. 125-148. ¢UThe Early Development of the Ib?dite

in Studies on the First century of Islamic Society (Carbondale, 1982),

vii عثر مؤخرا على مراسلات للإمام جابر بن زيد مع بعض معاصريه: فرحات الجعبيري، تحليل رسائل الإمام جابر بن زيد تمهيدا لتحقيقها، وحدة الدراسات العُمانية_ جامعة آل البيت. إبريل، ٢٠٠١.

viii أبو سعيد الكدمي، الاستقامة، ٢: ٩١

ix لا يوجد في عمان مؤسسة دينية ولكن المسمى الاستعاري هنا يطلق عليهم نظرا للعمل الجماعي والايديولوجية المشتركة في العمل السياسي.

v. i (1976), p. 97-108 ,¢UThe Juland? of Oman¢T x J. C. Wilkinson,

in Journal of Oman Studies,

xi السير والجوابات، ١: ٢٨١. وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، ١٩٨٩.

xii لقد ظل كثير من الناس في شكوك حول شخصية شبيب حتى أن البرادي يعتبره صفريا، لكن علماء عمان يرفضون ذلك. البرادي، رسالة في كتب أصحابنا، ٥٤

xiii نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١: ١٠٦

xiv نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١: ١٠٢

J. The Julanda of Oman, in Journal of Oman Studies, I (1975), 97-108.

xv Wilkinson,

xvi نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ١: ١٠٥

xvii البرادي، الجواهر المنتقاة، ١٧٠.

xviii Wilkinson, The Origins of the Omani State, p. 69.

xix السير والجوابات، ١: ١١٥.

(ed), The Arabian Peninsula: Society and Politics, London, 1972, 67-89.

xx Wilkinson, J. The origins of the Omani state, in D. Hopwood

xxi نورالدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان، ١١١.

xxii نورالدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان، ١: ١٢٢

xxiii المسعودي ينسب هذا العمل للخليفة العباسي المتوكل المعاصر للإمام انظر: التنبيه والاشراف، بتحقيق ج دوجيه، ٣٥٥، لايدن ١٩٧٦ .

xxiv Wilkinson, the origin of Omani state; Peterson, . Peterson,

P.2. ,cUs Odyssey: From Imamate to Sultanate¢UOman¢T

xxv نورالدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الأعيان، ١ : ١٥٠

Wilkinson. The origins. P.77

نور الدين السالمي. تحفة الأعيان،١:١٢٢

Wilkinson, The Imamate Tradition of Oman , p.10

السير والجوابات، ١:١١٦

Crone and Zimmerman. The Epistle of b. Dhakw?n. Appendices p.8&9

نور الدين السالمي . تحفة الأعيان،١:١٠٧ ؛

Wilkinson. The Imamate Tradition of Oman p.153 &159

Ibid .p151:1

السير والجوابات .١:١١٧

Wilkinson, The Early Sources of Omani History ,p 54

نور الدين السالمي. تحفة الأعيان: الجلندى بن مسعود(١:٩٣)،محمد بن أبي عفان (١:١١١)، عبدالملك بن حميد (١:١٣٤)،المهنا بن جيفر(١:١٥١)، والصلت بن مالك (١:١٩٥)،و أيضا إمامة راشد بن النظر وعزان بن تميم

Wilkinson. The Origins p.54

أبو الحواري. السير والجوابات ،١:٣٤١

السالمي يبرر ذلك أن الامام غسان بن عبدالله لم يكن منه إنكار على من قتله، وكانت تلك الأيام صدر الدولة وقوتها وجمة العلماء ، فيحتمل سكوت الإمام أحد وجهين : إما أن يكون قد صح أن صقرا بايع عليه واستوجب بذلك القتل ، فاسر إلى بعض الشراة أن يقتله ، ولم تشهر هو بقتله كي لا تكون عصبية . وإما أن يكون قد احتمل للقاتل معه أن يكون قد قتله بحق علمه ، كما احتملوا ذلك في قتل عيسى بن جعفر ،وإما خوف موسى على نفسه لو أنكر ، فلم يتحقق ذلك ، وإنما هو نفس خوف وظن ، لما رأى من الشدة في الشراة انظر تحفة الأعيان ١:١٢٤

ابن حوقل . صورة الأرض ،٣٨ ؛ الاصطخري . المسالك والممالك.٢٦

نور الدين السالمي. تحفة الأعيان،١:٢٦٦ ؛Sirhan .Annals.p.23؛ ابن رزيق الإمام والسادة.٢٦

السير والجوابات. ١:٣٦٠

نور الدين السالمي . تحفة الأعيان ،١:٣١٢

نور الدين السالمي.تحفة الأعيان،١:٣٢١

نور الدين السالمي. تحفة الأعيان ،١:٣٢٢

نور الدين السالمي . تحفة الأعيان، ١:٣٣٦ ؛ السالمي ذكر ثلاثة أئمة في فترة الإمامة الثانية لم يكونوا معروفين وهم : عامر بن راشد بن الوليد الخروصي الذي بويع عام ٤٧٦/١٠٨٣ والثاني الإمام محمد بن غسان بن عبدالله الخروصي الذي استمرت إمامته ثماني سنوات ونصف. والثالث هو الخليل بن عبدالله بن عمر بن محمد بن الخليل بن شاذان

البطاشي. الاتحاف.١:٣٩٠

See further about the Nabhani dynasty : Wilkinson.

The Imamate Tradition of Oman .p. 212-218

The Omani and Ibadite background to the Kilwa sira: the demise of Oman

as a political and religious force in the Indian Ocean in 6th /12th centuries Wilkinson .

شفيق الكمالي

المسافر العائد

عبدالرحمن منيف*

لا يمكن الحديث عن كتاب «الشعر عند البدو» دون الحديث عن كاتبه شفيق الكمالي، فالاثنان، من جوانب عديدة، متلازمان كالمرايا المتقابلة تعكس إحداهما الاخرى، كما أن الحديث عن شفيق ضروري وهام ليس من الناحية السياسية وإنما من الناحية الشعرية، اذ من خلاله نطل على مرحلة تاريخية كاملة، ليس في العراق وحده وانما في منطقة المشرق العربي بأسرها، بكل ما حفلت به تلك الحقبة من احداث واضطرابات وتغيرات خاصة وإن جزءا كبيرا مما يجب ان يقال عن تلك الحقبة لم يقل بعد، وقد يذهب جله او كله مع الذين ذهبوا، وأضحت الفترة المتبقية كالمقصلة تجز بصعودها وهبوطها كل يوم رقاب الكثيرين بصمت، فقط لانهم يعرفون! ومن يقدر له ان ينجو ويفلت من هذه المقصلة ينتظره الخوف، والخوف في احيان كثيرة أشد هولا مما عداه، الامر الذي لا يترك فرصة سوى لكلمات قليلة وأخيرة، وغالبا ما تكون متلعثمة، او خائفة، وتقتضي جهدا مضاعفا من أجل تظهيرها لكي يستوعب جزء مما ورد فيها.

قدر لشفيق الكمالي ان يولد في تلك الفترة النيرة والحزينة، الفترة التي وقعت خلالها أحداث كثيرة تتطلب التسجيل. لقد ولد في فترة مناهضة الاستعمار، وفي زمن المخاضات الكبرى، حيث اقطار المشرق العربي تحشد قواها، وتجمع نفسها، لنزال أخير وكبير من أجل انتزاع حريتها وتحقيق استقلالها، وكان الانتداب بمشتقاته قد استنفد القسم الاكبر من قواه في عمليات الترويض والتهجين، لكن النتائج التي توصل اليها كانت هزيلة، مما حفز الجميع على الانخراط بالسياسة، لذلك فان شفيق، مثل

ابناء جيله، ما ان فتح عينيه على هذه الحياة حتى اصطدمت بالدوي والاشلاء، وامتلأت ذاكرته بقصص الضحايا التي زرعت أرض الشمال الشرقي من سوريا بجثثهم، وهكذا امتزجت الحروف التي تعلمها بدوي الاناشيد، ووجد نفسه، وهو في طريقه ذاهبا او عائدا من المدرسة، ممتزجا بالجموع التي ادركت بغريزتها ما تريد وما يجب أن تفعل.

أما ان يولد شفيق على ضفاف الفرات، ولان الفرات ليس كغيره من الانهار، أي مجرد مياه تروي الارض وتسقي البشر، وانما هو شريان الحياة والذاكرة، إذ يحمل قصص الاولين، وحداء

* كاتب وروائي عربي.

العائدين من السفر او الذاهبين اليه، ومعهم الخيرات والالوان والغلال، لذلك فان المدينة وأهلها يبقون في حالة من الترقب والانتظار وبكثير من الامل الذي لا يخلو من خوف لما ستسفر عنه هذه الرحلات من نتائج. لهذا فان المدينة التي ولد فيها شفيق اضافت إليه الكثير، وربطته بعلاقات تمتد مع مياه النهر صعودا وهبوطا، فالبوكمال مثلما كانت محطة في الطريق الى حلب ثم الى دمشق كانت محطة تتريث فيها القوافل وهي تقطع الصحراء في طريقها الى بغداد ثم الى الامكنة الاخرى.
الفترة الزمنية، وهي فترة ما بين الحربين الاولى والثانية، ثم المكان الذي يولد فيه الانسان، هما الحاضنتان اللتان تعطيانه ملامحه الاولى ثم هويته، وهاتان الصفتان، مهما مرت الايام، تبقيان تلازمانه مهما مرت الى آخر العمر.
ولان البوكمال بلدة صغيرة ومحدودة الامكانيات على الفرات، فقد كانت، اغلب الاحيان، محطة لابنائها وللعابرين، اذ كثيرا ما غادرها ابناؤها الى الداخل بحثا عن العمل او الدراسة، ومع طول الغياب وامتداد الاسباب، فقد بقوا أوفياء لها: يزورونها بين آونة وأخرى، او كلما استبد بهم الحنين، كما لا يكفون عن ذكرها والتغني بأيامها ولياليها، ويروق لعدد غير قليل من ابنائها ان يتخذوها كنية يعرفون بها اينما كانوا والى أي مكان ذهبوا، وكان من هؤلاء شفيق الكمالي.
الذين لم يجدوا المكان الذي يلائمهم في المحيط القريب، وكانت أناشيد البحارة تستهويهم، وقصص الذين ذهبوا الى البحار البعيدة تملأ رؤوسهم في الليالي الطويلة، ركبوا أمواج النهر او ساروا بمحاذاته يقطعون البلدات الواحدة بعد الأخرى الى ان تطل عليهم منائر بغداد، وهناك تطول الاقامة بالكثيرين منهم حتى يصبحوا بغداديين أكثر من «البغادة» انفسهم، فيعملون ويدرسون ثم يتزوجون، لكن شيئا واحدا لا ينسونه: البلد الذي جاءوا منه، البوكمال. ولتأكيد هذه الصلة، ومهما تغيرت الكنيات والالقاب فانهم يضيفون قبلها او بعدها الكمالي. وهكذا كان شفيق الكمالي.
ولان شفيق لا يعرف أصلا الحدود التي وضعها الاستعمار، ثم تشبثت بها الدول التي جاءت بعده، فانه في طريقه الى البوكمال، او العودة منها الى بغداد، لم يكن يعترف خلال فترة طويلة بالهويات التي يجب ان تبرز، والتي كان يطلق عليها «الهوايا». ولان المولجين بالتأكد والتدقيق على الجانبين يعرفونه فان الاسئلة، ان كانت تسأل، فعن الصحة والمطر والحلال والاهل، مع الالحاح على ضرورة استضافته ومن معه لبعض الوقت ثم مواصلة السفر بعد ذلك!
لم يكن النهر إذن حاجزا، كما هو حال الانهار في كثير من البلدان، لان مع مجراه كانت تتداخل القرابات والمصاهرات، وعبر بلداته وقراه يتم تبادل الاخبار والمنتجات، وكان يتم الاتفاق أيضا عما يجب أن يكون. ومن هنا انفتح اول باب من أبواب السياسة بين البلدين.
إذ رغم السلبي الكثير الذي كان بين القطرين الشقيقين، سوريا والعراق، بحكم مواقف الحكام خلال الفترة التي نتحدث عنها، فقد كان الفرات احد المعابر الرئيسية بين القطرين، ليس فقط لنقل المسافرين والبضائع، بل وللأخبار والمنشورات السرية التي كانت ممنوعة آنذاك، اذ كانت تصل عبر أثواب القماش او تحت احمال الملح والقمح، وفي حشايا ثياب المسافرين، وكان هناك من يجرؤ على حملها جهارا نهارا باعتبارها جزءا من المقررات الدراسية!
شفيق الكمالي بعد ان أنهى مراحل دراسته الأولى في البوكمال وحلب، ولوجود اقرباء مباشرين له في بغداد، قرر ان يمم وجهه نحو هذه المدينة، التي سوف يرتبط بها منذ ذلك الوقت والى لحظة النهاية، ويصبح جزءا من وجودها ونسيجها، بل ويصبح واحدا من ظرفائها المميزين، وقد قدم من اجلها أهم ما يملك.
من يستعيد صورة شفيق الكمالي، حين كان طالبا بكلية الآداب، في مطلع الخمسينات، لا يشك لحظة واحدة في انه سليل أسرة ارستقراطية غدر بها الزمن، اذ رغم بقايا الآثار التي تدل على العراقة، خاصة في حرصه على ارتداء البذلة الكاملة والرباط، وفي تسريحة الشعر التي تشبه التاج وتضفي على طوله طولا يجعله ناهضا بين الرجال، خاصة حين يمشي مع كريم شنتاف، الا ان قدم البدلة وخروجها عن النسق السائد يومئان، بشكل ما، الى الجذور الارستقراطية!
أما طريقة التصرف والنظرة، خاصة حين يكون لديه جديد يريد ابلاغه الى الآخرين، فانه يلجأ الى راحة يده او اصبع من اصابعه كاشارة لكي يتم الاجتماع حوله، وبعد ان يوجه الى المحيطين به نظرات تتسم بالاستهتار والابوة معا. وينقل هذه النظرات مع هزات الرأس، مع كلمات لا تخلو من قسوة لتأكيد حماقتهم وجهلهم، يطلب، بايجاز، اقرب الى الامر، ان يمنح سيجارة، وبعد ان تمتد اليه السجائر من كثيرين يختار واحدة أجنبية، ويفضل أن تكون طويلة، ومع أولى نفثات الدخان يبلغ

الجمع ما رأى وما سمع من أخبار سياسية او لها علاقة بالغرام والانتقام.

ليست هذه الصورة الوحيدة لشفيق الكمالي في كلية الآداب، اذ ان المطارحات الشعرية، والامثال الشعبية، ووجوه اعراب الكلمات، وكيف قالت العرب في قضية لغوية اشكالية، الى الحديث عن الرسم ومدارسه والمبرزين فيه من الاساتذة والتلاميذ، الآن وفي السابق، هنا وهناك، مثل هذا الحديث يطول ويشترك فيه الاساتذة بعض الاحيان لتصحيح الأخطاء ورد المدعين، خاصة وان في الكلية مرسما كان يستقبل المواهب والمقبلين على العشق، وفيه كانت تبدأ قصص كبيرة تتجاوز الكلية، وتعبر النهار الى الليل.

أما في مباريات الشعر، على أي مستوى كانت، فان لشفيق حضورا لافتا مميزا، سواء ما كان ينظمه بنفسه او ما يحفظه للآخرين، ولذلك كان أحد فرسان كلية الآداب في هذا المجال، ولان الفترة السياسية كانت مليئة بالصراع والاحداث، وكان الشعر ابرز ساحات التحدي، اذ ان القصيدة الأكثر تعبيرا عن موقف، والتي يسهل حفظها أيضا، ويحسن ان تتضمن بعض الشتائم، فهي الأكثر قوة وبالتالي انتشارا، خاصة حين تترافق مع القاء جيد وفي توقيت مناسب.

كان شفيق بجسده الطويل، الأقرب الى الامتلاء، وبذلك التمكن من الالقاء، حيث يشتعل جسده كله وهو يلقي، ولان هناك جمهورا مستعدا للتصفيق وبطلب الاعادة، فكثيرا ما كان يتحول شفيق الى نجم، وكان يؤكد ذلك أكثر من خلال النكت التي يحفظها، أو التي تظهر عفو اللحظة، بحيث يحمل خصومه السياسيين على الضحك أو الدخول في معارك، بعد التعبئة التي أوجدها الشعر أولا، ثم جاءت النكات والضحكات الصاخبة لكي تعلن فوزا من نوع ما، ولو لفترة محدودة.

إن من يدرس سيرة شفيق الكمالي الآن، يكتشف، دون صعوبة، انه اقرب الى الفنان، بفكره، وبسلوكه، وبالمناخات والعلاقات التي يحب ويهوى، لكن الفرات، ذلك النهر الذي كان دوما طريقا للتجارة والثقافة، والسياسة أيضا، لا يترك أحدا من بنيه بعيدا، وهكذا تغلب مهنة غيرها، وهكذا يتحول الانسان من طريق الى أخر، خاصة اذا كانت المرحلة التاريخية عاصفة شديدة التقلب، مما لا يتيح لأي انسان ان ينفرج ويراقب دون أن ينغمس في هذه الأجواء.

الغرض الاساسي الذي يتوصل اليه كل من يعرف شفيق انه فنان، أو هكذا يجب أن يكون، خاصة وانه يحب الشعر وينظمه ويغني قسما منه، أما الاغاني الشعبية، أغاني النهر والبادية وليالي السمر، فيعرف القسم الكبير منها، وكيف تغنى في هذه المنطقة والمنطقة الاخرى، وفي ليالي الانس، ومع عدد من الاصدقاء المختارين، يعرف كيف يقود جوقا موسيقيا سواء في المشاركة او التحريض.

وفي الرسم أيضا، لو أعطى هذا المجال ما يستحقه من الوقت والعناية، وعلى أيدي اساتذة معلمين لاجاد، وحتى القليل الذي تركه من التخطيطات، أو على أطراف الكتب ودواوين الشعر، ثم تلك التي حاول أن يزين بها الاعمال الشعرية التي كتبها، يمكن لهذه ولغيرها لو جمعت ان تعبر بمقدار ما عما يمتلك من موهبة في التصوير، لكن الانشغالات الكثيرة، وأغلبها غير جدي، ثم تلك الروح البوهيمية المميزة له في النظرة والسلوك جعلت من كل ذلك هامشا ثانويا لم يحرص هو عليه فكيف بنظرة الآخرين أو بموقفهم؟

إن المرحلة التاريخية التي عاشها، وتنقسم قسمين، الاول في المعارضة والاخرى في السلطة، لم تترك فرصة للتفكير واعادة النظر من أجل اختيار الاولويات، وان يكون في المكان المناسب، فالفترة الاولى كانت من القسوة بكل معنى الكلمة، من الاصدقاء ومن الاعداء معا. فمتطلبات الاصدقاء كثيرة ومتلاحقة ومن نمط واحد، كما لا تميز بين واحد وآخر، ان الواجب، وبمعناه الحرفي، يطبق على الجميع بنفس القسوة والصرامة، وبعض الاحيان بمبالغة ازاء الاشخاص الذين يبدون انهم مختلفون عن الآخرين. أما الاعداء، ومن كل الشعارات اليومية، المليئة بالتحدي والمزايدة، فلا يتركون فرصة لحوار أو مجال لمساحات رمادية يمكن أن يلتقي عليها اثنان لقول قصيدة أو لغناء ابوذية او بستة، وهكذا يجد الانسان نفسه في طاحونة سوداء تهرس القمح بالشعير بالزوان بحيث لا تخرج في النتيجة سوى الشتائم، وبعدها الفراغ ثم الندم.

لو أن شفيق تفرغ لنفسه ولهواياته، ولو أن التنظيم الذي استبعده فترة طويلة أطلق سراحه وفرغه لما يريد ولما يهوى لأخذت حياته سيرة ثانية، ولربما انتج مقدارا من الشعر واللوحات أصبحت له عنوانا وتراثا.

حين أريد تكريمه سمي وزيرا، ولا يعرف منصب هكذا، هل يعتبر في بلادنا تكريما أو عقوبة، ولا يعرف من يصل اليه من يرضي ومن يغضب، أو من سيرضى عنه أو من سيغضب عليه، وهكذا

يجب في كل الحالات أن يدفع الثمن من أعصابه وصحته وربما حياته.
أتذكر شفيق مسؤولا مرتين، الاولى حين أصبح وزيرا للثقافة في بداية ١٩٦٣، ولم يكن ناجحا. أما الثانية فحين أصبح رئيسا لاتحاد الكتاب ورئيسا لمجلة «آفاق عربية» أواسط السبعينات، ومن خلال هذين المنصبين، وباعتباره فنانا بالدرجة الأولى، ترك مكاسب، لا يعرف ان كانت كثيرة أو قليلة للكتاب، وترك أيضا بصماته واضحة على المجلة التي أسسها.
ما عدا ذلك، شفيق الانسان، لم يبق منه الا القليل، إذ لم يكن لديه الوقت ليكتب ما يتمنى أن يكتبه، أو ان يحوله الى خطوط وألوان يمكن أن تنتقل الى الاجيال اللاحقة، كما يتيح له فرصة لان يقول لنسائم الليل مواويل ولوعات كان يحس بها ويريد أن يطلقها، لكن المنصب والموقع لم يمكناه من ذلك. يضاف الى ذلك ان اصدقاءه المقربين، وهم كثر، وقد ضحكوا كثيرا وطويلا لنكاته، ورددوها فيما بينهم، لكن أيا منهم لم يدون، ولم يسجل شيئا منها، وبالتالي ماتت، وماتت معها أيضا ذكرياتهم والمواقف الساخرة والصعبة التي وقعت وكان بطلها أو من الشهود عليها. كلها ضاعت أو في طريقها الى الضياع، لان ليس للكثيرين «حيل» للكتابة، وانما لديهم حيل من أجل تقطيع الوقت، من اجل الهروب من هذه الحياة التي قدر لهم ان يحيوها!
انني انظر الى حياة هذا الانسان المميز نظرة رومانسية، ولا تخلو من مكر الروائي. فهذا الانسان الذي ولد في أدق الأوقات والامكنة وشهد الكثير، وكان يمتلك من المواهب والحماقات مقدارا غير قليل، وعرف الكثير أيضا، لو قدر لهذه الحياة أن تدون على حقيقتها، بكل ما حملت من متاعب ومسرات وأحلام وخيبات، وما حملت من أسرار أيضا، لبدت رواية قاتمة، وربما خيالية، وربما كان من الأحسن أن لا تدون!
بعد أن انتهت فترة الحرب، كما يقال وأصبحت تقضي الضرورة الالتفات لفترة القلب، قرر شفيق الكمالي أن يلتفت، من جديد، للدراسة، بعد أن انقضت دراسته الأولى منذ بضع سنوات، وقرر أن يكون موضوع دراسته «الشعر عند البدو» وأن تكون هذه الدراسة في القاهرة.
والقاهرة خلال الفترة التي اختارها كانت في أزهى فتراتها وأبهى حالاتها، فقد انتهى العدوان الثلاثي بهزيمة معنوية ساحقة لقوات الغزو، بعد أن اضطرت للانسحاب، وتم الاعتراف بتأميم قناة السويس والشروع ببناء السد العالي. ترافق ذلك مع الدعوة الى الوحدة بين مصر وسوريا، وأصبحت القاهرة خلال تلك الفترة مصدر الاستقطاب والاشعاع لحركات التحرر في العالم وأصبحت محجا لحركات التحرير ولقادة الفصائل المناضلة، كما تحولت القاهرة الى بؤرة للنشاط بكل ما تعنيه الكلمة، من حيث المسرح والكتاب والفن التشكيلي، وأيضا اللقاءات التي تجمع الناس من كل مكان كي يتعارفوا أو يتفقوا على ما يجب عمله اليوم وغدا، والى رسم وتحضير للغد ثم للأيام التي تليه.
في هذه الفترة جاء الكمالي الى القاهرة، ولم يخطئ سواء في اختيار المكان أو موضوع الدراسة، أو في اختيار الأستاذ المشرف، وأخيرا في اكتشاف المدينة– القارة: القاهرة. كان كل شيء بالنسبة له جديدا وهاما، ورغم محبته لدمشق وبغداد، «الا ان القاهرة، كما يقول، غير شكل» ولذلك فان الاقامة القصيرة المقررة كل مرة، من أجل ان يلتقي باستاذه وان يحصل على المراجع، تمتد الى شهور، ومع كل يوم جديد شيء جديد.
ولان من الصفات التي يحسنها، وبسرعة، اتقان اللهجات، فقد استطاع بسهولة، ان يجيد اللهجة المصرية، وان يضيف اليها ما يملكه من مخزون قديم اكتسبه عن طريق الافلام المصرية التي كان يدمن مشاهدتها في بغداد، ومن الأغاني التي يحفظها ظهرا عن قلب، بحيث يقدر من يراه لأول مرة أن الذي يحدثه مصري ابا عن جدا.
أيام القاهرة، خاصة خلال تلك الفترة، كانت الأكثر أهمية في تكوينه وصقله، وفي وضع أولويات جديدة لاهتماماته، لانها بالإضافة الى السعة والتنوع اللذين كانت تتصف بهما، فقد كانت فترة ازدهار وتفتح، كانت تقدم الجديد كل يوم، سواء من خلال الورشات التي لا تكف عن العمل، أو من خلال استقبال الوفود والفرق الوافدة من جميع أنحاء العالم، والتي تخلق بوجودها وفعالياتها حالة من الحراك الاجتماعي والفني، بحيث بدت مصر خلال تلك الفترة وكأنها خلية من النحل لا تكف عن الدوي.
يضاف الى ذلك ان الحراك السياسي الذي عم المنطقة، وغير في الواقع والهموم والاهتمامات، دفع أعدادا تزيد كل يوم من الباحثين عن الجديد، وعن العلاقات، والذين يقرأون الاحتمالات من خلال هذه الثورة التي تقول أو تنبئ ما يمكن أن يحصل في الأماكن الأخرى، خاصة القارات الثلاث. لقد تأكد ذلك بعد أن تطاير حلف بغداد الى أشلاء، وتبعه مشروع ايزنهاور، وبعد ان

هزم العدوان الثلاثي وعجز عن تحقيق أهدافه، وبدأ يرتفع يوما بعد آخر السد العالي عنوانا لمصر الجديدة. وكان الجو العالمي بعد مؤتمر باندونج مواتيا، اذ اصبح صوت العالم الثالث قويا ومدويا، وتولدت على مساحة الكرة الأرضية صيغة جديدة من التحالفات والاحلام، اصبح ما كان حلما أقرب إلى الواقع والامكان.

ترافق ذلك مع وصول أعداد كبيرة من مثقفي العالم الثالث ومناضليه الى عاصمة العالم الجديد: القاهرة، وكان قسم من هؤلاء جاء بهدف الاحتكاك والتعليم وتقديم الخبرة، وهكذا تفاعلت خبرات الداخل بالخبرات الوافدة، وتولدت أفكار واحتمالات على كافة المستويات، بما في ذلك روابط الأدباء والمثقفين على مستوى العالم الثالث، وتبادل الفرق والخبرات.

ولان العالم العربي كان يموج أكثر من غيره وأسرع خلال تلك المرحلة، فقد اصبحت القاهرة ملتقى لكل الباحثين عن غد أفضل، وكان هؤلاء يلتهمون مع الكتب التجارب والأفكار، وكانوا يقدمون أيضا ما لديهم من زاد، وهكذا حصلت أكبر عمليات تفاعل وتلاقي، وربما لأول مرة بين أقطار البلاد العربية في القاهرة، ولم تقتصر هذه على السياسة، وأن كانت أبرز وجوهها، وانما امتدت الى الفكر والأدب والفن، كما أن القطيعة التاريخية التي استمرت عقودا طويلة ومتواصلة بين مشرق الأرض العربية ومغربها، تقلصت او انتهت نتيجة تلاقي الجموع الغفيرة الآتية من هنا وهناك في القاهرة. وهكذا، وفي فترة قياسية، امتدت من منتصف الخمسينات الى أوائل الستينات، والتقت أمواج من البشر والأفكار والأشواق، بحيث تكونت خلال هذه الفترة أقوى لحمة بين المشرق والمغرب، وتعارف، وبعمق، جناحا الوطن وتعاونا في حقول كثيرة، بحيث يعتبر أن ما حصل بعد ذلك كانت نتيجة البذور التي زرعت خلال تلك الفترة.

وأية دراسات مدققة تجرى الآن لمعرفة جذور الكثير من الحركات والتيارات وحتى الاذواق السائدة حاليا، نجد ان البدايات الاولى كانت في الفترة التي تشير اليها، فالشعر الحديث الذي بدأ في العراق مطلع الخمسينات، لم يتأخر في الوصول ثم الرسوخ في مصر في بضع سنين، ليس فقط من خلال المجلات التي حملت الموجات الجديدة، وانما وبالدرجة الاساسية، من خلال البشر الذين حملوا هذه المجموعات، فالبياتي الذي اقام في القاهرة في النصف الثاني من الخمسينات، بعد حلف بغداد، لم يأت باحثا عن مكان الاقامة فقط، وانما كان يبحث بالدرجة الأهم عن المكان الأليف، وعن البيئة التي يمكن أن يؤثر ويتأثر بها. ومثل البياتي كثيرون، ويقال الأمر ذاته عن الأدباء والشعراء والمفكرين المصريين الذين احتكوا بالموجات العربية آنذاك، وأقاموا معها أحسن الصلات، وكان من شأن ذلك ان استفاد واغتنى الطرفان بحكم هذه الصلة التي كانت غائبة أو مغيبة. وهناك صداقات وطيدة تكونت آنذاك ولاتزال ممتدة، وبقوة الى الآن، وعن طريقها عرض كل طرف هموم وأحلام الطرف الآخر، واكتسب الكثير من التجارب والمعلومات، والتي لاتزال مؤثرة الى الآن، أكثر من ذلك أن الموجة العربية التي ترسخت في مصر واستمرت تنمو يوما بعد آخر، كانت بداياتها تلك الأجواء من الفهم والاحتكاك والتفاعل التي تمت آنذاك.

لا يعني ذلك منة من طرف على آخر، وانما يعني العودة الى الينابيع والجذور، لان لا غنى عن مصر في أية نهضة عربية معاصرة كما لا تستطيع مصر أن تعطي أفضل ما لديها إلا من خلال معرفة الطرف الآخر معرفة حقيقية، والالمام بهمومه ومشاكله، لكي يكون ما يطرح متجاوبا مع مشاكل حقيقية ونتيجة ادراك مباشر.

شفيق الكمالي على مستوى الانسان استفاد الكثير من اقامته في مصر، اذ لم تعد مصر كما كانت من قبل مجرد الأفلام والأغاني، وما يصل من المجلات والكتب. أصبحت مصر في المرحلة الجديدة حياة كل يوم، ومعرفة مباشرة بأدق الأماكن والتفاصيل والبشر، وبالتالي لها انعكاسات وتأثير على الحياة في الأماكن الأخرى، ليس من قبيل التقليد، وانما نتيجة القناعة والتجربة، وقد ظهر تأثير ذلك في حقول معرفية وفنية كثيرة، لعل أبرزها في السينما والمسرح، إذ قبل الاحتكاك بالجو المصري، وقبل وصول الخبرات المصرية الى أقطار عربية عديدة في هذه المجالات، كانت الأقطار العربية ذات علاقة واهية وموسمية بالفنون الراسخة في مصر.

اختيار شفيق الكمالي لموضوعه: «الشعر عند البدو» له مزايا متعددة، ويشكل اضافة نوعية هامة، فالباحث شاعر أولا، ويفترض بمن يتناول بحثا كهذا ان يكون شاعرا، وأن يكون ملما بتاريخ الشعر ولغته، وأن تكون لديه رؤية حول ما يحتمل من اجتهادات وامكانيات.

ويفترض أن يكون هذا الباحث ملما بلغة هذا الشعر وبلهجات البدو بصورة عامة، لان طريقة تطور هذا الشعر، وبالتالي تطور

لغته خضعت الى قواعد وظروف مختلفة عن تطور الشعر العربي الفصيح، ولذلك ما ينطبق على الفصيح من قواعد ومراحل لا يسري بالضرورة على البدوي، الامر الذي يستوجب ان يتعامل ضمن منطقه وشروطه، مع مرونة عالية في التكييف والاجتهاد، لان الخطأ في معرفة ما تتسم به لهجات البدو من اعلال وادغام وابدال، ومن تباين بين قبيلة وأخرى، بين مرحلة وأخرى، يعود الى فهم بعض المفردات أو حين يطبقون على الشعر البدوي ما يطبق على الشعر الفصيح.

ويفترض في الباحث أيضا أن يكون ابن بيئة هذا الشعر، أو على صلة بمنابعه الأصيلة، لان الدخول اليه والالمام بأجوائه ومناخاته يقتضيان ليس مجرد معرفة اللغة والاوزان فقط، وانما الخلفية التاريخية والبيئية التي يستند اليها هذا الشعر، لتذوقه أولا ثم لنقله الى الآخرين بأقل قدر من التحريف، أما الاعتماد على الكتب وحدها، أو القياس على بعض النماذج فقط، فسوف يقودان، أحدهما او كلاهما، الى أخطاء فادحة، وهذا ما نلاحظه في الكثير في التفسير او التقدير الذي يعتري هذا الشعر. ثم إن القياس على البيئة الأكثر تماثلا مع هذا الشعر، وهي البيئة الجاهلية، باعتبار ان الاثنين يصدران عن نفس المصدر، خاصة وان الصحراء والتي هي مادة هذا الشعر، لم تتغير نوعيا طيلة هذه القرون، وبالتالي فان الكثير من الأدوات وطبيعة الحياة والعلامات، وحتى المفردات التي كانت سائدة في أوقات سابقة، انتقلت بذاتها الى الشعر البدوي المعاصر. ومع ذلك فان كما غير قليل من الأدوات، او طريقة النظر اليها، تغيرت، الأمر الذي يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار حين القياس، وهذا لم يلتفت اليه عدد من الباحثين.

ويتسع الخرق أكثر اذا كان البحث لمثل هذا الموضوع مجرد افندي، أي لم يحتك فعليا بهذه البيئة ولا يعرف الكثير عن طقوسها ومناخاتها، وكل ذخيرته مستمدة من الكتب أو من عابري السبيل الذين يلمون من الأشياء بأطرافها وبطرائفها، بحيث يتحول الموضوع في النتيجة الى فولكلور أو الى مجموعة من الأحاجي والألغاز القابلة لقراءات متعددة ومتباينة أشد التباين.

شفيق الكمالي باختياره هذا الموضوع تجاوز الأخطاء او النواقص التي وقع فيها غيره، اذ بالإضافة الى كونه شاعرا، فانه ابن بيئة هذا الشعر البدوي، سمعه ثم حفظه قبل أن يفكر باحتمال أن يكون موضوع دراسته ذات يوم. ولعل الفرات، هذا النهر العريق، والذي كان طريقا للحرير، من أخصب البيئات وأكثرها أهمية لهذا الشعر، لان الفرات أكثر الانهار صحراوية، اذ يبقى ملازما للصحراء في معظم الطريق التي يقطعها من منابعه حتى المصب، خلافاً لدجلة والنيل، اللذين يتماسان مع الصحراء ويتقاطعان معها في مواضع عديدة لكنهما، في النتيجة، ليسا نهرين صحراويين، ويمكن ان يقال الأمر ذاته عن انهار عديدة في المنطقة.

ولان للفرات هذه الصفة المميزة فان أهميته الفعلية والمعنوية للذين يعتمدون عليه أو يسلكونه في الذهاب والاياب تجعل منه نهرا خاصا. حتى البدو الذين يحيطون بضفافه يعرفون مدى الأهمية التي يتمتع بها ولذلك لازم الكثيرون منهم هذه الضفاف ينتزعون منها رزقهم ليس من خلال الزراعة وإنما باعتباره معبرا بالدرجة الأولى وبالتالي يفرضون الخوة والضرائب على المرور فيه، أو يلجأون الى السلاح لانتزاع ما لا يستطيعون الحصول عليه بالاقناع والرضا. وفي هذا المجال يذكر الرحالة الذين عبروا النهر في العصور الوسطى كم لاقوا من العنت وكم دفعوا من الأموال لكي يعبروا بسلام.

حتى في سيره الصحراوي يختلف نهر الفرات عن غيره من الأنهار، فانحداره بطيء خلافا لدجلة، وسيره هادئ لا يتعرض للجنون الا أوقات الفيضان، لان ليس له رافد، وهو نهر للعبور، خاصة في قسمه الاعلى، أكثر مما هو نهر لسقاية الأرض، ومن هنا فان طبيعة الذين يسلكونه أو يعيشون على ضفافه يختلفون عن أولئك الذين يسلكون دجلة او يعيشون على ضفافه.

وإذا كان الدكتور أحمد سوسة قد فصل الكثير عن هذا النهر. وعن طبيعة نهري الرافدين، فان ما يعنينا هنا الآثار الفنية، خاصة في الشعر، نظما وغناء، المتولدة عن هذا النهر ومن الامور التي علقت بذاكرتي ذات ليلة حين تقابل شفيق الكمالي وسعدي الحديثي وهما يرددان أغاني نهر الفرات، وكيف تتغير سرعة الالحان وتتابعها حسب قوة مجرى النهر من ناحية، وحسب العمل الذي يؤديه الفلاحون من ناحية ثانية، في القسم الجنوبي، حين يخمد النهر ويتداخل مع الأهوار، فان اللحن يكون بطيئا حسب سير الزورق، أما اذا ارتفع النهر نحو الأعالي، وزاد تدفق أو سرعة المياه فيه فان اللحن يتغير، وبالتالي يأخذ رتما جديدا: مختلفا وسريعاً.

ولان ألحان الشعر البدوي، ما يذكر شفيق في بحثه، لا تحكمها الأوزان وحدها، وانما طريقة أداء هذه الأوزان، فان أداء المغني

للحن الواحد غني ومتعدد ومتفاوت أيضا، بحيث يحتاج الى مهارة خاصة. ومما يضفي عليه لونا مميزا يطرب ويشجي تبعا للمؤدي وللمناسبة معا، وهذا ما يفوت عددا من الباحثين، الأمر الذي يستوجب نظرة جديدة ومختلفة لهذا الشعر.

ولأن شفيق لا يفهم الشعر البدوي ويردده فقط وانما يغنيه أيضا، مما يجعله أكثر طواعية للفهم ثم للتعامل فالتذوق، فانه حين يقوم بأداء بعض هذا الشعر يصبح انسانا مختلفا عما كانه من قبل، بل أكثر من ذلك يشبه حالة من التصوف، ولا يتردد في أن يستعين بمن يرافقه على آلة موسيقية كي يكون الأداء أكمل وأدق.

إن العلاقة بين الشعر البدوي والشعر السائد علاقة ملتبسة ويتخللها الكثير من سوء الفهم، حتى ليقال ان ليس هناك علاقة بين الشعرين، ولا شك ان علاقة من هذا النوع تؤدي الى خسارة للاثنين، لانه بمقدار ما هو مطلوب تطويع الشعر وإضفاء المرونة عليه من حيث الاوزان والبنية واحتمالات التطور، فان الشعر البدوي تطور بمعزل عن الشعر الآخر، أو بالاحرى بقي أسيرا للشعر الجاهلي بموضوعاته ومفرداته وبنيته، في الوقت الذي يشير الباحث في هذه الدراسة الى آفاق كبيرة يمكن أن يكتسبها الشعر السائد فيما لو تحركت الأوزان قليلا اعتمادا على الصوتيات بالدرجة الأولى، وليس فقط على الاوزان، ان الامر جدير بالتأمل واحتمال التجريب وفتح القنوات بين هذين اللونين من الشعر، وليس فقط اعتماد ما حصل من تجارب أو البقاء ضمن اللونين من الشعر، وليس فقط لاعتماد ما حصل من تجارب او البقاء ضمن أسرها. ان الموضوع يتطلب ان يتناوله الاختصاصيون، وان يخوض فيه الشعراء أيضا، اذ من شأنه أو تم ان يفتح أفقا جديدا أمام تطور الشعر العربي، خاصة وان الشعر، منذ البداية، ارتبط بالغناء وتداخل معه الى أقصى حد، الامر الذي يجعل الشعر المقروء، او البعيد والصامت عن اشراك الأدوات الأخرى في حالة من الخرس، وهذا ما يجب ان ينتبه اليه الشعراء المعاصرون الذين يجعلون الشعر حالة أقرب الى التأمل والاستبطان الداخلي أكثر مما هو امتزاج بأصوات الطبيعة وتوليد ألفة صوتية من أنماط جديدة. لم يكن الصمت أبدا طريقا للتفاهم، ولم تكن الضجة التي سادت الشعر خلال مراحل معينة، خاصة المتأخرة، الطريقة المناسبة للتفاهم أو التعبير، وفي اشارة الكمالي مفتاح، ولو كان أوليا، لبداية اختيار طريق جديدة أو اضافي.

وتفريعا عن هذه النقطة، فقد كانت لشفيق الكمالي اجتهادات في اللغة، ويتذكر الكثيرون المساجلات التي جرت بينه وبين المرحوم مصطفى جواد، في ذلك البرنامج الذي اشتهر أو آخر الستينات: (قل ولا تقل). ففي البحث عن أصول بعض الكلمات، ومدى تأثر لغة بأخرى، فقد ذهب المالي بعيدا في الاشتقاق أولا، ثم في ايجاد الصلة بين اللغة العربية وغيرها من اللغات، باعتبار العربية أصل اللغات وجذرها، ومن الطرائف التي تذكر في هذا المجال، أن الكمالي يعتبر كلمة house الانجليزية بمعنى البيت، أصلها عربي، لانها مشتقة من «الحوش». وكذلك الحال بالنسبة لكلمة egg الانجليزية بمعنى البيضة، فأصلها عربي، حسب اجتهاده، لان البيض يشكل المادة الاساسية في صناعة العجة، وباعتبار أن المصريين يحولون الجيم العربية الى جيم أعجمية فقد أصبحت العجة عجة!

هذه الاجتهادات التي تسجل في باب الطرائف تدل على اهتمامات شفيق الكمالي اللغوية، والى اسرافه في الاشتقاق والاجتهاد والتركيب، وتدل أيضا على روح المرح التي كان يتحلى بها، وهناك الكثير في هذا المجال يعرفه الأصدقاء، وحبذا لو يتجند أصدقاء، على رأسهم ستار الدوري، لوضع كتاب عن شفيق الكمالي. ان ذلك لو حصل، وبمساعدة أصدقاء آخرين ويتزين بلوحات فنية من أصدقائه، يمكن أن نكسب أثرا هاما على أكثر من مستوى.

وأخيرا لابد من كلمات شكلت مفاتيح لبعض الأعمال التي اشتغلت عليها في السنوات الاخيرة، المفتاح الأول قصائد العوني والقاضي وشعراء آخرين كان لهم أثر هام في خلق مناخات ساعدت على أن تنسج «مدن الملح» بالاستفادة من بعض الأجواء التي وردت في هذه القصائد، خاصة قصيدة «الخلوج» أما المفتاح الثاني فكان اكتشاف ابن لعبون ودواوينه، وبالتالي الفائدة التي تأتت من خلال قصائده على جو داود باشا، لان عصر الاثنين كان واحدا، وكان ابن لعبون مرآة لعصره.

لقد كان لشفيق الكمالي الفضل في لفت نظري الى هذه التقاطعات.

وفي الختام فان كتاب «الشعر عند البدو» جدير بوقفة طويلة، وأتمنى ان تتاح فرصة طبعه مرة أخرى في وقت مناسب مع شروح لكثير من الابيات والقصائد، خاصة في القسم الأول، لكي تكتمل الفائدة.

المتنبي

مكر الرّواة و ثارات الشعر

محمد لطفي اليوسفي*

ثمة في الأخبار التي تناولت حياة المتنبّي وشعره نوع من التعارض يشير صراحة إلى أن تلك الأخبار التي كثيرا ما وقع اعتمادها في الإحاطة بجوانب من شخصيّة الشاعر وسلوكه وسيرته تحمل في تلاوينها ما به تتكتم عن مقاصد واضعيها وناقليها. وهو يعني أيضا أن أهمّيتها وفاعليتها في الذاكرة الجماعيّة التي تناقلتها، جيلا بعد جيل، لا تتأتّى ممّا تقوله فحسب، بل ممّا تتستر عليه أيضا. لقد جاءت الأخبار التي حدّثت عن سلوك المتنبّي، عن طباعه ونسبه ومبادئه، مسكونة من الداخل بحرص واضح على تتفيهه وتجريده من القيم. وبذلك رسمت له صورة في منتهى القتامة، صورة منفّرة غاية التنفير محاطة بهالة من سواد. والناظر في هذه الأخبار، على غزارتها وتنوعّها، سرعان ما يدرك أنها تتحرّك في المكر. فهي تدور حول أهمّ القيم التي مجّدتها الجماعة واحتفى بها الوجدان الجماعيّ؛ حتى إذا عَدِمَها المرء سقط وانحطّ وهان.

فصراحة النسب قيمة من القيم التي حرصت المدينة العربية على تكريسها وإعلائها. والثابت تاريخيًا أن ما شهده المجتمع الإسلامي من تناحر بين الأجناس والأعراق على إثر الفتوحات وتوسيع هذه المدينة لمناطق نفوذها شرقا وغربا قد زاد في تكريس هذه القيمة وتمجيدها. ولئن كانت قيمة صراحة النسب قيمة قادمة من بعيد موروثة من مجتمع ما قبل الإسلام فإنها ظلّت متحكّمة بالوجدان الجماعي. بها تكتمل أمجاد المرء. وبها يشرف. داخل هذه الرحاب، وإلى هذه القناعة المتحكّمة بالوجدان الجماعيّ وبالسلوك الاجتماعيّ استندت الأخبار التي جاءت تلحّ على أن المتنبّي هجين النسب، نكرة، مجهول الأصول. عبثا سيحاول الشاعر أن يتعالى عن هذا النقص المشين في نظر المجموعة. وعديدة هي المرّات التي سيعمد فيها إلى الردّ على ما يعتبره الآخرون نقيصة وعارا. فيلجأ إلى المداورة ليلتفّ على ما يعدّه الآخرون معرّة ونقيصة. يكتب البديعي مثلا: زوكان يكتم نسبه، فسئل عن ذلك، فقال: إني أنزل دائما على قبائل العرب، وأحبّ أن لا يعرفوني، خيفة أن يكون لهم في قومي تِرَة (ثأر).س١ غير أن هذا التردّد بين إعلاء الشاعر لذاته وتمجيدها والتكتّم على النسب وفق طريقة مواربة فعلا هو الذي سيمدّ أعداء الشاعر وخصومه من الحاسدين العيّابين بجميع فرص التشفّي والانتقام. فالغموض هو الذي يسمح للإشاعة بالانتعاش والانتشار. وما اكتنف نسب المتنبّي من غموض هو الذي أعطى التقوّلات جميع مبرّرات انتشارها ورواجها

---

* كاتب من ....

يحدّثن الثعالبي في يتيمة الدهر عن أحد هؤلاء الخصوم من العيّابين فيكتب: زوبلغ أبا الحسن بن لنكك بالبصرة ما جرى بين المتنبّي من وقيعة شعراء بغداد فيه واستحقارهم له، وكان حاسدا له، طاعنا عليه، هاجيا إياه، زاعما أن أباه كان سقّاء بالكوفة، فشمت به.س٢ هذا أيضا ما عيّره به الحاتمي٣. يذكر البديعي أن الحاتمي أصرّ على ملاقاة المتنبّي وإيذائه فكان أن دخل عليه مجلسه فلما سأله المتنبّي: زأي شيء خبرك؟س قال الحاتمي: زثم انحدرت عليه انحدار السيل وقلت أبِنْ لي عافاك الله ما الذي يوجب ما أنت عليه من العظمة والكبرياء؟ هل هناك نسب يُورثك الفخر، أو شرف تُوّجت به دون أبناء الدهر.س٤ إن الحطّ من نسب الشاعر على هذا النحو، في مجتمع يعتبر صراحة النسب قيمة لا يمكن للمرء أن يشرف إلا إذا حظي بها، إنما يرجع، في جانب هامّ منه، إلى الحظوة التي نالها الشاعر في زمنه. حتى لكأن الذين تناولوا نسبه وتكلّموا فيه كانوا يصدرون عن وعي حادّ بأن ما حقّقه الشاعر في زمنه من رياسة على الشعر ليس سوى جزء بسيط ممّا سيناله من مجد في المستقبل. وهم على يقين أيضا من أن الرياسة في الشعر لا تنتهي بموت الشاعر بل تستمرّ من بعده وتزداد مضاء. لذلك اختاروا أن يجعلوا الماضي وبالا عليه. ونبش الماضي، في مثل هذه الحال، إنما يخفي رغبة عاتية في الإبادة عن طريق تلبيس الحاضر والمستقبل معرّة الماضي أو محو أمجاد الحاضر والمستقبل بما كان يشين في الماضي.

لم تكتف الأخبار التي تناولت شخصية المتنبّي بالطعن في نسبه فحسب، بل عمدت إلى تجريده من أبرز قيمة من القيم الاجتماعيّة. فتفنّنت في الحديث عن بخله وحرصه على المال في ثقافة احتفت بالكرم ومجّدته ونسجت من حوله الحكايات والأقاصيص. فما حدّثت به المتون القديمة عن كرم حاتم الطائي وكرم عروة بن الورد حامي الصعاليك مثلا يشير، ولو على سبيل الإيماء، إلى أن الوجدان الجماعي إنما احتفى بالكرم لأنه يعتبره قيمة مركزية من القيم التي عليها مدار الفتوّة. ومعنى كونه قيمة أنه يرفع الذات ويتسامى بها ويدفع بالمرء إلى نوع من السفر باتجاه الآخر. فالكرم ليس مجرّد عطاء. إنه إعلاء للذات عبر الآخر. وهو توسيع لمكان داخل الذات للآخر. الكرم معبّر للحدود الفاصلة بين الأنا والآخر. إنه حركة تمكّن من عبور تلك الحدود، حدود الداخل والخارج. إن الكرم نوع من التضايف بين الأنا وآخرها، بموجبه، تتعالى الذات على فرديتها وأنانيتها وتنفتح على غيرها فتستضيفه. ثمّة في فعل الكرم وجه إنسانيّ وبعد إلهي. بل هو فعل ينشئ للمرء مكانا بين الاثنين. حتى لكأنه إنما يمثّل عمل غير الإنساني في الإنسان. إنه نوع من التسامي يمدّ الوجود البشري بالمعنى. وهو، من جهة كونه لحظة تسام، إنما يضعنا في حضرة ما تنضوي عليه المنزلة البشريّة من عظمة تمدّ الحياة نفسها بالمعنى.

من هنا تستمدّ الأخبار التي حرصت على تجريد الشاعر من هذه القيمة عنفها ومضاءها وخطرها. إنها تتحرّك في المكر. وفي المكر تفتتح مجراها حريصة على سدّ السبيل المؤدّية إلى التسامي في وجه شاعر نذر شعره لعبور الحدود الفاصلة بين ما هو فانٍ عابر يطاله البلى، وما يبقى على الدوام ويتجدّد باستمرار. لقد كان المتنبّي على يقين من أنه عاد بالشعر العربي إلى أمجاده. كان على يقين من أنه جدّد للشعر ناره وأعاد للكلمات لهبها. وكان على يقين أيضا من أن زالشعر ديوان العربس. ومعنى كونه ديوانهم الحافظ لأيّامهم وأمجادهم أنه مأوى كيانهم وموضع تجلّي ذاتهم الثقافيّة. إنه، بمعنى آخر، الموضع الذي ينكشف فيه وجدانهم الجماعيّ. وهو أيضا الموضع الذي يتوارى فيه هذا الوجدان ويختفي ويواصل السفر من جيل إلى جيل. وهذا يعني أن تجديد لغة الشعر وأسئلته إنما يعني تجديد الكائن ومدّ الوجود العربي نفسه بالمعنى في مرحلة عاصفة من تاريخ ذلك الوجود. وهو يجاهر بذلك في قصائده فيعلن متحدّثا عن شعره:

إنّ هَذَا الشِّعْرَ في الشِّعْرِ مَلَكٌ ×× سَارَ فَهْوَ الشَّمْسُ والدُّنْيَا فَلَك٥

وهو لا يخفي، في شعره، وعيه الدرامي بما آل إليه أمر الوجود العربي من وهن وضعة. وفي حين ينسب الشاعر إلى نفسه الكرم معلنا، في أشعاره، أنه ترِب الجود والكرم. تعمد الأخبار إلى التشهير به وتنسج من حوله الحكايات التي تجرّده من هذه القيمة. نقرأ مثلا: زقال ابن فورّجة: كان المتنبّي داهية مُرَّ النفس شجاعا حافظا للأدب،

عارفا بأخلاق الملوك، ولم يكن فيه ما يشينه ويسقطه، إلا بخله وشرهه على المال.س٦ إن الغاية من الخبر هي الحطّ من منزلة الشاعر وتجريده من قيمة الكرم. لكن الراوي لا يمضي إلى غايته رأسا، بل يتعمّد المداورة والمواربة فيسند إلى المتنبّي حشدا من الخصال ترفعه في ذهن المتلقّي. ثم يعمد إلى ذكر الخصلة المذمومة التي يريد أن يلصقها به أي البخل والجمع والمنع. وبذلك يوهم الراوي بأنه إنما يقول صدقا ويلزم الحياد ويضفي على كلامه مصداقيّة ما كان لينالها لو اكتفى بذكر ما يشين الشاعر ويسقطه. وليس السخاء في إضفاء الصفات والخصال الممدوحة على الشاعر إلاّ طريقة في استدراج المتلقّي إلى التسليم بأن الصفات المذمومة المشينة التي تسقط المرء وتعصف بمكانته في مجتمع مجّد الكرم تمجيدا، هي فعلا مغروسة في طبع المتنبّي وجبلّته. وهي معرّته ونقيصته التي لا يمكن أن تمحى أو تزول. لكن الأخبار كثيرا ما تعدل عن هذا الطابع التقريري الإخباري وتتّخذ لها طابعا سرديا واضحا غايته استدراج المتلقّي إلى التسليم بما تنقله من معرّات المتنبّي ومساوئه عن طريق الحكي والتفنّن في سبكه وصياغته.

نقرأ: زحكى أبو الفرج الببغاء قال: كان أبو الطيب يأنس بي، ويشكو من سيف الدولة، ويأمنني على غيبته له، وكانت الحال بيني وبينه عامرة دون باقي الشعراء، وكان سيف الدولة يغتاظ من تعاظمه، ويجفو عليه إذا كلّمه، والمتنبّي يجيبه في أغلب الأوقات، ويتغاضى عنه في بعضها. قال أبو الفرج الببغاء: وأذكر ليلة وقد استدعى سيف الدولة بدرة(عشرة آلاف درهم) فشقّها بسكين الدواة، فمدّ أبو عبد الله ابن خالويه طيلسانه فحثا فيه سيف الدولة صالحا، ومددت ذيل درّاعتي فحثا لي جانبا، والمتنبي حاضر، وسيف الدولة ينتظر منه أن يفعل مثل فعلنا، فما فعل، فغاظه ذلك، فنثرها كلّها على الغلمان، فلما رأى المتنبي أنها قد فاتته زاحم الغلمان يلتقط معهم، فغمزهم عليه سيف الدولة، فداسوه وركبوه، وصارت عمامته في رقبته، فاستحى ومضت به ليلة عظيمة، وانصرف فخاطب أبو عبد الله بن خالويه سيف الدولة في ذلك، فقال: يتعاظم تلك العظمة، وينزل إلى مثل هذه المنزلة لولا حماقته.س٧

يتشكّل هذا الخبر، من جهة بنيته الخارجيّة، قائما على مقدّمة ومتن. ويعمد الراوي في المقدّمة إلى الكشف عن هويته ويخبرنا بأنه ليس مجرّد صديق للمتنبّي، بل هو الخلّ الذي كان المتنبّي يأتمنه على أسراره حتى تلك التي يمكن أن تؤدّي به إلى التّهلكة. إنه الصديق الذي اصطفاه من دون سائر الشعراء والمثقّفين الذين كانوا يرتادون بلاط سيف الدولة. والراوي يلحّ على ذلك ويؤكّده لنا قائلا: زوكانت الحال بيني وبينه عامرة دون باقي الشعراء.س وهو يلحّ أيضا على أنه الخلّ الذي كان المتنبّي يلوذ به ويشكو إليه حاله كلّما أذاه الأمير الحمداني. بل إنه خلّ ودود يحتمي المتنبّي بصداقته وودّه كلّما ضجر من سيف الدولة وشعر بالحاجة إلى اغتيابه. ويعمد الراوي أيضا إلى الإيماء إلى أنه من المقرّبين الذين اصطفاهم الأمير لحضور مجالسه الخاصّة حتى يقنع بأن ما سيرويه إنما شاهده عيانا. وهو ليس تقوّلا، بل شهادة يقوم بها أحد أصدقاء المتنبّي وخلصائه. إن الراوي يعلم أن الصداقة قيمة من القيم البشريّة التي تحظى بمكانة في الوجدان البشريّ مطلقا. وما إثارة فكرة الصداقة والإلحاح عليها على ذلك النحو إلا طريقة في جعل المتلقّي يستسلم لقول الراوي ويسلّم بما سيأتي في المتن من مثالب المتنبّي. لكن الراوي لا يشرع في ذكر تلك المثالب إلا بعد أن يمهّد للحادثة التي سيرويها. لذلك يشير إلى أن العلاقة بين الأمير والشاعر لم تكن صفاء، بل كانت متوتّرة. وكان كلّ منهما كثيرا ما يضيق بالآخر ويضجر منه. ففي حين كان المتنبّي يعمد في ضجراته إلى اغتياب الأمير الحلبي ويأتمن على ذلك الراوي نفسه، كان الأمير، بدوره، يضيق بالمتنبّي وسيغتاظ من تعاظمه، ويجفو عليه إذا كلّمه.س

هكذا تصبح بنية الخبر نفسها طافحة بالدلالة على مقاصد الراوي. إن المقدّمة ليست مجرّد عتبة مؤدّية إلى المتن. بل إنها هي التي سترسم حدوده وضفافه ومحتواه. وما سيأتي في المتن من تفنّن في إيراد مثالب المتنبّي وهوانه وضعته وحماقته سيكون بمثابة قلب في مسار السرد. وعمليّة القلب هي التي ستجعل المتلقّي يستفظع تلك المثالب وذلك الهوان استفظاعا عظيما. أما الجفوة الحاصلة بين الشاعر والأمير فإنها ليست مجرّد معلومة يدلي بها الراوي ليفيد بها المتلقّي، بل هي سبيله إلى

التفنّن في استعراض مثالب الشاعر. وهي طريقه إلى التفنّن في ذكر تشفّي الأمير وتلذّذه بهوان الشاعر وضعته. وللحكاية أن تواصل حبك مكائدها.

يتّخذ القسم الثاني من الخبر طابعا مشهديًا. ويتوسّل استدراج المتلقّي بواسطة التدقيق في وصف التفاصيل. ففي ذات ليلة يستدعي سيف الدولة بدرة (عشرة آلاف درهم). ويشقّها بسكّين الدواة. فيمدّ ابن خالويه طيلسانه وينال منها نصيبا. ومثله يفعل الراوي عندما يمدّ ذيل درّاعته ويصيب منها ما تيسّر. لكن المتنبّي يرفض هذه العطيّة ويتعالى على هبة الأمير. لا يذكر الراوي لماذا أمر الأمير باستقدام المال. هل هي عادته في الإنفاق على جلسائه أم أنه كان قد دبّر مكيدة للمتنبّي وسيكون استقدام المال شروعا في إنجازها. وهو لا يذكر زمن الحادثة بالتدقيق. ذلك أن كلمة زليلةس توهم بأنها تحدّد الزمن وتضبطه فيما هي تفتحه على كلّ الليالي. إن الزمن مفتوح غائم غير محدّد. والحال أن الليلة، تلك الليلة التي ستشهد هوان المتنبّي قدّام الناس، تلك الليلة التي سيدوسه فيها الغلمان ويركبونه ويلقون بعمامته فتعلق برقبته، لا يمكن إلا أن تكون ليلة لا تنسى. وفي حين يورد الراوي التفاصيل بكل دقّة فيذكر أن السكين التي شق بها الأمير البدرة هي سكين الدواة لا غيرها، لا يذكر موقع تلك الليلة من الشهر والسنة. وللحكاية أن تواصل حبك مكائدها.

إن المتنبّي شاعر تشهد الدنيا قاطبة بتعاظمه واعتزازه بنفسه، وقد أجمعت المتون القديمة كلّها على مدى امتلائه بذاته. حتى أن حرصه على إعلاء نفسه وتمجيدها جعله يجرؤ، في حضرة سيف الدولة نفسه وعلى مرأى ومسمع من جلسائه من مثقّفي العصر وخاصّته، على المجاهرة بأنه خير من تسعى به قدم. لكن الحادثة التي يتفنّن الراوي في سردها، وذكر تفاصيلها التي تخدم متعلّقه إنما تنشد إثبات عكس ذلك، وتهفو إلى جعل المتلقّي يسلّم بأن عظمة المتنبّي ليست سوى مجرّد تعاظم كاذب. وتعفّفه ليس سوى طريق مؤدّية إلى الضّعة والهوان. فالخبر يأتي ملحًا على أنه شرهٌ متكالب على المال يرفضه عطيّة من أمير، ثم يلتقطه منثورا على الأرض فتاتا وهوانا. والراوي يستعيد ما كان ذكره في القسم الأول من الخبر حول الجفوة التي بين الأمير والشاعر ويوظّفه ليمعن في التشفّي من الشاعر. فيذكر أن سيف الدولة غمز الغلمان على المتنبّي بعد أن نثر الدراهم فما كان منهم إلا أن داسوه بالنعال ثم امتطوه. هل يعني هذا أن الأمير قد دبّر مكيدة للمتنبّي لعلمه أنه سيتعاظم إن هو سوّى بينه وبين بقيّة جلسائه. وليقينه أنه إن هو نثر المال على الغلمان سوف لن يتمالك المتنبي بل سيتهالك ويهلك. إن الدناءة، في هذه الحال، تصبح مردودة على الأمير وبه ألصق. ويصبح المتنبّي في وضع الضحيّة التي تتآمر عليها سلطة جائرة عابثة مولعة بإذلال الآخرين وامتهانهم. لكن التفاصيل التي يوردها الراوي لا تمضي في هذا الاتجاه ولا تؤكّد هذا التأويل، بل تعترض عليه. وهي لا تنشد تتفيه الأمير وفضح السلطة بقدر ما تنشد الإيقاع بالشاعر والنزول به إلى أسفل سافلين.

فالشاعر يتماسك في البداية ويرفض عطيّة الأمير. وبذلك تواصل الحكاية نسج مكائدها إذ ترسم للشاعر في ذهن المتلقّي صورة الإنسان متعفّفا زاهدا في المال يربو بنفسه عن الصدقة ولا يقبل العطايا إلا إذا كانت مكافأة. لا سيما أن الصدقة هبة وإشفاق. أما المكافأة فتكون استحقاقا يحفظ على المرء كرامته. إن الحكاية تمعن في التلاعب بالمتلقّي لتجعله يستفظع سلوك الشاعر ويدين انحطاطه وتدنّيه وسقوطه. وهي إنما ترسم الشاعر متعاليا رافضا عطيّة الأمير كي يكون سقوطه عظيما في ما سيأتي من وقائع. في المكر يفتتح هذا الخبر مجراه إذن. وبالكيد تنسج هذه الحكاية خيوطها وتحبك تفاصيلها. ثمّة نقمة. ثمّة ضغينة. ثمّة رغبة عاتية في الانتقام من الشاعر ودوسه. والصداقة المعلنة في القسم الأوّل من الخبر ليست سوى فخّ من الفخاخ التي برع هذا الراوي في إخفائها في تلاوين الكلام. يكفي أن نتملّى التفاصيل وستنكشف الأحابيل جميعها. إن الخبر يلحّ على أن الغلمان سيدوسون الشاعر دوسا بالنعال. ووحدها الحيّات، إن هي عادت، تداس بالنعال. فهل يعني هذا أن الخبر ينوّع على هذا المثل؟ وسواء قصد الراوي أن يومئ إلى المثل ليجعل المتلقّي يستحضره أو أن الكلام هو الذي نادى بعضه بعضا فإن مشهد الدّوس بالنعال كان من المفترض أن

يجعل الراوي يشفق على الشاعر الذي أخبرنا أنه خلّه الودود.
لكن الراوي هنا ينقل الأحداث ملتزما الحياد. والحياد في مثل هذه الحال، لا يتعارض مع قيمة الصداقة فحسب، ولا ينفيها فقط، بل إنه ينقلنا إلى ما في نفس هذا الراوي الصديق(!) من مرض وضغينة، ويضعنا في حضرة نوع من التشفّي الفظيع الذي يعلن عن نفسه في شكل إشهاد وحياد. ذلك أن الحياد، في مثل هذه اللحظة، ليس سوى نوع من التلذّذ برؤية الآخرين يسقطون ويهانون. إننا في حضرة نزعة ساديّة فاضحة تعلن عن نفسها في شكل حياد وأمانة في نقل أخبار الأصدقاء وهم يسقطون. ههنا أيضا يتنزّل مشهد الغلمان وهم يمتطون الشاعر الذي هان كل الهون ويركبونه. وههنا أيضا تكشف الرغبة في تتفيه الشاعر عن وجهها القاتم الفظيع. ثمّة في هذا الخبر رغبة واضحة في القتل. ثمّة دم مراق ولو من قبيل المجاز والرمز. ثمّة كرامة بشريّة تنتهك انتهاكا لا يبقي ولا يذر. إن الخبر يلح على أن الغلمان زداسوه وركبوه، وصارت عمامته في رقبته فاستحى.س وهذه التفاصيل هي التي ستمكّن الحكاية من الإمعان في نسج حبائلها والتفنّن في حبك مكائدها. فمعنى الكلام، في الظاهر، أن الشاعر لم يستح إلا بعد أن مضى في الهوان والضّعة إلى أقصاهما. لكن الصورة التي يبتنيها تكشف عن الرغبة العاتية في إبادة الشاعر وطرده من دائرة الإنساني والبشريّ. وحدها الدواب تركب وتمتطى. ولا بدّ أن يكون الراوي على يقين من أن مشهد الشاعر وقد ركبه الغلمان وامتطوه إنما يخلق نوعا من التوازي المخزي بين الشاعر والدابّة.
أما إذا كان الراوي لا يعي ذلك التوازي فإن المسألة تصبح عندها أكثر ويلا. فالكلام سينقلنا وقتها إلى ما في نفس هذا الراوي الصديق(!) من ضغائن دفينة ونزعات شيطانيّة شرعت تطلّ بروؤسها من مضجعها مجرية الكلام وفق ما به تستدعي في ذهن المتلقّي حدث التوازي المخزي ذاك. هل كان الراوي يعلم أن صورة العمامة المتدلّية من الرقبة إنما تثير في الذهن صورة لجام الدابّة؟ إن المشهد وما ينبني عليه من إصرار على خلق نوع من التوازي المخزي بين الشاعر والبهيمة التي تركب يضعنا في حضرة الخيال البشريّ وما يمتلكه من مقدرة فائقة على الامتثال للضّغينة والحقد والإفصاح عمّا يربض في قاع النفس البشريّة من نزوعات شرّيرة ومن ميل إلى الفظيع والمخزي والدونيّ. ولنا أن نتساءل عن هذا الدور الذي اضطلع الغلمان بإنجازه. لقد غمزهم الأمير على الشاعر. فكان ما كان. هل يعني هذا أن الغلمان كانوا يكرهون المتنبّي ويتحيّنون فرصة الإيقاع به.
كيف يمكن لشاعر ملأ الدنيا وشغل الناس ونال من تبجيل السلاطين والأمراء والوزراء في عصره ما جعلهم يخشونه ويهابونه، أن لا يكون له في نفوس غلمان الأمير بعض من مهابة؟ هل كان الغلمان يخشون الأمير ويطلبون رضاءه وهم على دراية بأن مولاهم يمنّي النفس برؤية الشاعر مداسا مستباحا، فما كان منهم إلا أن لبّوا نداء سلطة جائرة عابثة تطرب بمشهد الإنسان ذليلا مداسا منتهكا؟ لا بدّ أن يكون الغلمان على بيّنة من منزلة المتنبّي عند سيف الدولة. لا بدّ أن يكونوا على دراية بأن هذا الشاعر هو الذي خلّد أمجاد الأمير وأجرى بطولاته وأيّامه على كلّ لسان، فنال على ذلك الحظوة وقرّب من الأمير أكثر من جميع الشعراء في زمانه. الراجح أن جميع هذه الأسئلة لم تتبادر إلى ذهن الراوي ولم تجل بخاطره أصلا، فيما كان يصوغ الخبر مستسلما للذّة التي وفّرها له مشهد صديقه الشاعر مداسا ذليلا مستباحا. فهل معنى ذلك أن الصداقة المعلنة في القسم الأوّل من الخبر ليست سوى السبيل التي ستسمح لهذا الراوي الموارب، هذا الصديق المرائي، بصبّ أحقاده والتفريج عن ضغائنه الدفينة؟
سيُنطق الراوي سيف الدولة بكلام يُشهد على حمق الشاعر فيذكر أن سيف الدولة خاطب أبا عبد الله بن خالويه، بعد انصراف المتنبّي، قائلا: زيتعاظم كلّ تلك العظمة، وينزل إلى مثل هذه المنزلة لولا حماقته.س هل يعني هذا أن الراوي يريد أن يورّط الأمير في دم الشاعر المهان؟ إن مقدّمة الخبر وما ورد فيها من ذكر للجفوة التي كانت كثيرا ما توتّر العلاقة بين الشاعر والأمير تسمح للراوي بأن يفعل. لا سيّما أن الإشهاد على الحماقة يتماشى مع ما ورد في المقدّمة من إيماء إلى ما بين الشاعر والأمير من تناحر خفيّ. وعلى هذا أيضا جريان الحادثة التي ذهب ضحيّتها الشاعر المهدورة كرامته قدّام الجميع. فسيف الدولة هو الذي حبك المكيدة. وهو الذي غمز الغلمان على

الشاعر، فأمعنوا في إذلاله. والحال أن المتون القديمة تجمع على أن الأمير كان يحتفي بالشاعر أيّما احتفاء حتى أنه كان يستصحبه في حروبه وغزواته ويباهي به أمراء زمانه ويعتبره زين مجلسه.
لهذه الحكاية طرائقها في نسج مكائدها إذن. ولها أيضا أفانينها في المواربة والتخفّي على مقاصد واضعها. وهي إنما تستمدّ جميع أسباب قوّتها وفاعليتها في ذهن المتلقّي من مقدرتها الفائقة تلك على التخفّي والمواربة. ولكنّها إنما تصبح موضع ريبة وموضوع شكّ من طرائقها في التكتّم على مقاصد واضعها. وليس غريبا، في هذه الحال، أن يحيا الشاعر وحيدا مقيما في السفر والترحال. وليس غريبا أن يكون على يقين من أن صلات سيف الدولة ستكون وبالا عليه. ليس غريبا أيضا أن تطفح قصائده بحرقة الفقد، فقْد الصداقة والصديق، والإخبار عن وعيه بأن في تلك الصلات بعضا من ويلاته. ٨ بل إن الشّاعر كثيرا ما عبّر عن يقينه بأن الصداقة قيمة قد اندحرت مخلّفة العالم وراءها خلوا من الودّ، والإنسان وحيدا لا أنيس له إلاّ عزلته. ويبلغ من يقينه باندحار الصداقة وفقد الصديق إلى حدّ اليأس من الجنس البشري. ٩

غير أن ما تنبني عليه هذه الأخبار، فيما بينها، من تضادّ وتعارض وما ينبني عليه الخبر الواحد من مواربة ومداورة وتكتّم على مقاصد واضعه تظلّ بمثابة حوافز يمكن أن تدفع بالمتلقّي إلى الريبة والشكّ في هذه الأخبار جميعها. يكفي هنا أن ننظر في هذين الخبرين وسنجد التّغاير بينهما على أشدّه، والتعارض يعمل لا يكلّ. يجزم الخبر الأوّل بأن المتنبّي كان زشجاعا حافظا للأدب، عارفا بأخلاق الملوكس، ومعرفته بأخلاق الملوك من شأنها أن تجعله يخفي شرهه ولا يزجّ بنفسه في مواقف رذلة تشين وتعصف بالوقار حتى إذا كان شرها متهالكا على المال فعلا. أما الخبر الثاني فإنه لا يتورّع من انتهاكه واستباحته على نحو مروّع مخز فلا يسوّي بينه وبين غلمان الأمير فحسب، بل يصوّره في وضعيّة تبعث على الإزدراء والشفقة. أما إذا قارنا بين هذا الخبر وما ينبني عليه من تجسيد لشراهة الشاعر وتهالكه قدّام المال وحرصه على جمعه ومنعه، بأخبار أخرى تفنّدها وتعترض عليها فإننا سرعان ما ندرك أن الخبر لا يجسّد شره المتنبّي بقدر ما يضعنا في حضرة المكائد وهي تتفنّن في حبك أحابيلها وتنسج شراكها. وعديدة هي الكتب التي تلحّ على أن الشاعر لم يكن مسلوب الإرادة أمام المال. يحدّثنا أبو القاسم الأصفهاني مثلا عن ذهاب المتنبّي بنفسه عن مدح غير الملوك١٠ ويذكر الثعالبي في يتيمة الدهر من أن الشاعر قد أغري بالمال مرّات فانتصر لكرامته ولم يصدر عنه ما يدلّ على شره أو تكالب. نقرأ: زفيحكى أن الصاحب أبا القاسم طمع في زيارة المتنبّي إيّاه باصبهان وإجرائه إجراء مقصوديه من رؤساء الزمان وهو إذ ذاك شاب وحاله حويلة ولم يكن قد استوزر بعد، وكتب إليه يلاطفه في استدعائه وتضمّن له مشاطرته جميع ماله فلم يقم المتنبّي له وزنا ولم يجبه عن كتابه ولا إلى مراده.س ١١
غير أن هذه الأخبار التي تحرص على وصم الشاعر بمعرّة البخل والتّهالك على جمع المال ومنعه ستنوّع من كيفيّات حبكها لأحابيلها فتستغلّ ما أحاط بمقتل الشاعر من غموض وتشرع في التوالد منتهكة عرضه حريصة على تلطيخ ذكره بعار لا ينسى. ههنا يتنزّل ما تناقلته المتون القديمة من أن البخل هو الذي قاد المتنبّي إلى حتفه. يذكر البديعي في معرض حديثه عن مقتل المتنبّي وابنه وغلامه أن الشحّ هو الذي قاده ومن معه إلى التّهلكة. نقرأ: زوقيل إن الخفراء جاؤوه وطلبوا منه خمسين درهما ليسيروا معه، فمنعه الشحّ والكبْر، فتقدّموه، ووقع به ما وقع.س١٢ وفي حين تجمع المتون على أن فاتكا الأسدي ظلّ يتعقّب المتنبّي ويترصّده في تطوافه بين الأقاليم والمدائن، مقرّا العزم على قتله انتقاما منه على هجائه لابن أخته وتشنيعه به١٣ حتى ظفر به بعد أن غادر بلاط عضد الدولة وقتله غيلة، يورد الأصفهاني خبرا يتفنّن في الإلحاح على أن بخل الشاعر هو الذي أودى به إلى حتفه. يعمد الراوي، في هذا الخبر، إلى تحريف ما شاع من أمر إصرار فاتك على قتل المتنبّي. فيشير إلى أن فاتكا كان من قطّاع الطرق وقد قتله لينهب متاعه ويستولي على ثروته. لذلك يمعن الراوي في وصف هذه الثروة قائلا على لسان أبي الحسن السوسي والي الوزير المهلّبي على الأهواز: زورد المتنبّي علينا ونزل عن

فرسه ومقوده بيده وفتح عيابه وصناديقه لبَلَل مسّها في الطريق، وصارت الأرض كأنها مطارد منشورة.س١٤

هكذا تستغلّ الحكاية ما شاع حول المتنبّي من أنه كان إذا سافر حمل معه جميع أمتعته وكلّ ثروته. وتومئ بذلك إلى أن حاله تلك هي التي ستغري به قتلته. لذلك يلحّ الراوي على أن فاتكا الأسدي حضر المشهد ورأى تلك الخيرات ثم زجاءه بجمع وقال: قد سار الشيخ من هذه الديار وشرّفها بشعره والطريق بينه وبين ديْر قُنّة خشين قد استوحشته أهل العياثة والخِرابة والصعلكة وبنو أسد يسيرون في خدمته إلى أن يقطع هذه المسافة ويبرّ كلّ واحد منهم بثوب بياض.س١٥ لم يأت فاتك، للإيقاع بالمتنبّي، بل جاء يطلب رزقا، فعرض خدماته على الشاعر وبيّن له ما يتهدّد حياته من خطر. هذا ما يلحّ عليه الراوي مشيرا، في الآن نفسه، إلى أن بخل الشاعر وشرهه وتكالبه على متاع الدنيا هو الذي سيدفع به إلى رفض النصيحة ورفض خدمات فاتك. ثمّة إيماء واضح إلى أن المتنبّي بلغ من شدّة بخله أنْ خيّر المغامرة بحياته وحياة من معه، على التخلّي عن بعض متاع الدنيا. إن الحرص يهلك صاحبه. والبخل رذيلة تقود المرء إلى حتفه. هذه هي العبرة التي بها يتوسّل الراوي استدراج المتلقّي إلى النفور من شاعر يملك من المتاع ما جعل زالأرض كأنها مطارد منشورةس ويبلغ من شدّة حرصه وشرهه حدّا يجعله يهلك دون بعض الأثواب.

غير أن الراوي لا يكتفي بالعبرة التي يضمّنها كلامه بل يعمد إلى تصوير حادثة القتل تصويرا دقيقا ويبتني مشهدا يخلع القلوب قائلا: زفقام فاتك ونفض ثوبه وجمع رُتُوتِ الأعاريب الذين يشربون دماء الحجيج حَسْوًا، سبعين رجلا ورصد له، فلمّا توسّط المتنبّي الطريق خرجوا عليه فقتلوا كلّ من كان في صحبته، وحمل فاتك على المتنبّي وطعنه في يساره ونكسه عن فرسه، وكان ابنه أفلت إلاّ أنه رجع يطلب دفاتر أبيه فقنح خلفه الفرس أحدهم وحزّ رأسه وصبّوا أمواله يتقاسمونها بطُرْطُوره.س ١٦ ثمّة في هذا المشهد نوع من التشفّي المستتر. ثمّة تلذّذ بمشهد القتل يعلن عن نفسه وفق طريقة مواربة ممعنة في التخفّي. فالراوي يحرص على تذكيرنا بأن قتلة المتنبّي من زالأعاريب الذين يحتسون دماء الحجيج حسواس.

وهذا يعني أن ميتة المتنبّي ستكون فظيعة في غاية الشّناعة. لذلك يحرص على تذكيرنا بأنه لم يمت على صهوة فرسه ميتة الفرسان. لقد بطح أرضا بعد أن نكسه قاتله عن فرسه. حتى لكأن الراوي يحرص، من خلال رصده لهذه التفاصيل، على تفنيد قول المتنبّي مفتخرا:

مَفْرَشِي صَهْوَةُ الحِصَانِ ولكِـنَّ قَمِيصِي مَسْرُودَةٌ مِنْ حَدِيدِ١٧

أو لكأنه يهفو إلى محو صورة الشاعر منيعا على صهوة الجواد لاستبدالها بصورته مداسا تحت سنابك الخيل. غير أن ما ينبني عليه هذا المشهد من تشفّ لا يمكن أن ينكشف. فالراوي يتقن المواربة والزيغ. وهو بارع في التستّر على ما داخل كلامه من إشهاد على أن فساد طباع الشاعر هي التي قادته إلى حتفه. لكنّ طريقته في استدراج المتلقّي إلى إدانة الشاعر القتيل وتحميله جريرة مقتل ابنه سرعان ما تكشف المضمر وتفصح عن المسكوت عنه. فلقد تمكّن ابن المتنبّي من الإفلات من القتلة. لكنّه عاد رأفة بدفاتر أبيه. لقد تمكّن من النجاة. لكنه رجع يطلب تلك الدفاتر. فكان أن حزّ رأسه. وبذلك يكون المتنبّي هو الذي قاد ابنه إلى هذه النهاية الفاجعة. ببخله وشرهه وتكالبه على المال قاد نفسه وصحبه إلى موت محقّق. وبشعره وحرصه على دفاتره قاد ابنه، الناجي الوحيد المحتمل، إلى موت محقّق ما كاد ينجو منه حتى عاد إلي

واضح إذن أن نبرة التشفّي والانتقام التي داخلت هذه الأخبار جميعها لحظة حدّثت بتكالبه على جمع الثروة من شأنها أن تجعل أشدّ القرّاء براءة واستسلاما لمكائد الرواة وألاعيبهم وبراعتهم في حبك الحكايات ونسج الأقاصيص يشعر، ولو من قبيل الحدس، بنوع من الرّيبة. لاسيّما أن صورة الشاعر كما ترسمها أشعاره تتغاير بالكلّ مع ما تحرص هذه الأخبار على تكريسه وإشاعته. ولا يمكن لشاعر زاهد في الدنيا عارف بخبايا النفس البشريّة مثل المعرّي أن لا تعاف نفسه المتنبّي إذا كان يتّصف فعلا بكلّ هذا السقوط والدونيّة. وما احتفاء المعرّي بالشاعر وشعره واستماتته في الدفاع عنه إلا أمارة على أن المعرّي كان قد اطّلع على أغلب هذه الأخبار والأقاصيص التي حاكها الحاسدون العيّابون فأدرك أنها إنما نسجت خيوطها من المكر. ومنه فتلت أحابيلها وتمكّنت مستندة إلى ما تنبني

عليه من مداورة ومواربة وكيد من إحاطة صورة الشاعر بهالة من سواد. لذلك سيقضي المعرّي العمر كلّه مدافعا عن الشاعر قولا وكتابة. وسيصل الأمر بخصوم المتنبّي إلى إذلاله وإيذائه غير عابئين بعماه وبعلمه وفضله ومنزلته.١٨ لقد آمن المعري بالمتنبّي واعتبر شعره معجزا وألّف في تبيان ذلك كتاب معجز أحمد.

وقبله نذر ابن جنّي علمه ومعرفته بأسرار العربيّة وآدابها للدفاع عن الشاعر، وألّف في شرح ديوانه والدفاع عنه زما ينيف على ألف ورقة ثم استخرج أبيات المعاني منه وأفردها في كتاب ليقرب تناولها وكتب كتابا ثالثا في النقض على ابن وكيع في شعر المتنبّي وتخطئته.س١٩ وسيعمد ابن جنّي إلى نعت العيّابين الناقمين على المتنبّي بأشنع النعوت معتبرا المتنبّي الشاعر الفريد الذي توغّل في مناطق قلّ أن انفتحت في وجه غيره من شعراء العربيّة، وأجرى الكلام في مضايق لم يسبق إليها. وهو يجاهر بأن الشعر العربي قد شرع يفتتح تاريخ أفوله. فكان أن نجح المتنبّي في تجديده فأعاد للكلمات طراءتها وللشعر ماءه. يكتب منتصرا للمتنبّي، مدينا خصومه، مستنكرا جحودهم: زوما لهذا الرجل الفاضل من عيب عند هؤلاء السّقطة الجهّال وذوي النذالة والسفّال إلا أنه متأخّر محدث، وهل هذا لو عقلوا إلا فضيلة له منبهة عليه، لأنه جاد في زمان يعقم الخواطر ويصدئ الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مضاه يساميه ولا نظير يعاليه، فكان كالقارح الجواد يتمطّر في المهامه الشّداد، لا يواضح نفسه إلا نفسه ولا يتوجّس إلا جرسه.س٢٠

أما ابن الأثير فإنه سيصل، في المثل السائر، إلى إعلاء المتنبّي وتمجيده في نبرة إطلاقيّة واضحة. فيكتب: زوعلى الحقيقة فإنه خاتم الشعراء، ومهما وصف به فهو فوق الوصف، وفوق الإطراء.س٢١ لكن هذا الاحتفاء الذي صدر عن شعراء وعلماء في اللغة ومؤرّخي أدب، يتعايش مع حشد من الأخبار والمواقف التي لا يخفي أصحابها نقمتهم على الشاعر وحرصهم على نكران فضله ورغبتهم في الحطّ من شخصه. غير أن خصوم الشاعر كانوا على يقين من أن الحطّ من شخصه وتتفيه شعره غاية تظلّ تطلب ولا تدرك. تنشد ولا تطال. فممّا يروى مثلا عن الربعي عالم النحو الذي عرف المتنبي عند قدومه إلى فارس أنه قال: زقال لي بعض أصحاب ابن العميد: قال دخلت عليه يوما قبل دخول المتنبّي فوجدته واجما، وكانت قد ماتت أخته عن قريب، فظننته واجدا لأجلها، فقلت لا يحزن الله الوزير. فما الخبر؟ قال: إنه ليغيظني أمر هذا المتنبّي، واجتهادي أن أخمد ذكره... فكيف السبيل إلى إخماد ذكره؟ فقلت: القدر لا يغالَب، والرجل ذو حظّ من إشاعة الذكر، واشتهار الاسم، فالأولى ألاّ تشغل فكرك بهذا الأمر.س ٢٢ لقد كان الربعي عالم نحو جليل. كان عارفا بصناعته حاذقا لها الحذق كلّه. بالكدّ ورشح الجبين نال الحظوة بين علماء زمانه. فلقد قرأ على أبي علي الفارسي عشرين سنة بالتّمام.سوفيه يقول أبو علي: قولوا لعلي البغدادي لو سرت من الشرق إلى الغرب لم تجد أنحى منك.س٢٣

وواضح أيضا من نقله لهذا الخبر وعدم ذكره لاسم صاحب ابن العميد، على ولع القدامى بإسناد الأخبار إلى قائليها، أن الخبر لاقى هوى في نفس هذا العالم الفضل. لقد كان الربعي من المعجبين بالمتنبّي. كان معاصرا له. وهو على دراية بما اختلقه الحسّاد من مثالب تفنّنوا في إلصاقها بالشاعر. فمن المحتمل أن تدفع به الرغبة في الانتصار للشاعر إلى ابتداع هذه الحكاية. لذلك نسبها إلى صاحب لم يذكر اسمه واكتفى بالإشارة إلى أنه من أصحاب ابن العميد. ومن المحتمل أن يكون هو نفسه هذا الصاحب، لكنّه تعمّد عدم نسبة الخبر إلى نفسه. لا سيّما أن ردّ فعل هذا الصاحب على رغبة ابن العميد الجارفة في زإخماد ذكْرس المتنبّي إنما تشير إلى أنه كان على بيّنة ممّا حقّقه هذا الذي اسمه المتنبّي من مجد وسؤدد ورياسة على الكلمات. وهو يجاهر بذلك معلنا أن مجد المتنبّي قد سطّر وجرت به الأقدار. ولا رادّ لسطوة الأقدار. ونصيحته لابن العميد جاءت تجمع إلى الشفقة بابن العميد إعلاء واضحا للمتنبّي وتنزيها له عن أنْ يمسّه أذى أو تطاله معرّة. وسواء كان هذا العالم الذي شهد تكالب شعراء بغداد على المتنبّي وتسابقهم إلى عرضه، هو الذي وضع الخبر أو كان مجرّد ناقل له، فإن انتصاره للمتنبّي يظل أمرا حاصلا. ذلك أن نقل الخبر إنما يعدّ، في جميع الأحوال، نوعا من إشاعته وتكريسه ومنحه فرصة الانتشار والتوسّع. وليس غريبا أن ينقل هذا العالم الجليل خبرا ينتصر للشاعر

ويمجّده، فمثله فعل ابن جنّي والمعرّي وابن الأثير مثلا. حتى لكأن الذين تكالبوا على الشاعر إنما صدروا عن نوع من الوعي المضني بأنهم لن ينالوا ما نال من سؤدد ورياسة. ووحدهم الذين اضطلعوا بدور مؤسس في علوم العربيّة وآدابها هم الذين ناصروه ولم يقعوا في فخ التّحاسد والضّغينة والكيد.

سيوسّع الانتصار للمتنبّي وشعره من دائرة انتشاره طيلة قرون وأحقاب. وسيكتب البديعي نفسه كتابه الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي في القرن الحادي عشر مدافعا عن الشاعر وشعره. فقلد كان البديعي يطمح إلى جعل كتابه صباحا جديدا يدحر عتمة ذاك الليل الطويل من التقوّلات التي أحاطت المتنبّي وشعره ببعض من سواد. لذلك كثيرا ما تصبح الكتابة لدى البديعي منازلة لأعداء المتنبّي وتشهيرا بفعالهم ومكائدهم. حتما كان الشيخ البديعي على يقين من أن هؤلاء الأعداء ينامون نومة اللحود منذ أحقاب. لكنّه لم يغفر لهم فعالهم. لقد صاروا رميما عندما شرع في تأليف كتابه. لذلك صارت الكتابة لديه منازلة للتاريخ تهفو إلى تصحيحه. يكتب البديعي مثلا: زوكان الشيخ أبو سعد محمد بن أحمد العميدي عن أبي الطيّب في غاية الانحراف، حائدا عن التميز عن سنن الإنصاف، ونحن نورد كلامه، ونردّ في نحره سهامه، فإنه تجاوز الحدّ وأكثر الردّ.س ٢٤

إن الخبر الذي يورده البديعي عن ابن العميد وموقفه من المتنبّي يظلّ بمثابة لحظة من اللحظات التي يمكن لنا أن نتمثّل من خلالها مدى ما أثاره المتنبّي من ضغائن وأحقاد في نفوس معاصريه. لقد كان ابن العميد وزيرا. وكان أديبا أيضا. وهو يفصح عن نيّته في القتل ورغبته في الجريمة. والخبر يتعمّد التلاعب بالمتلقّي. فيذكر الراوي أنه دخل على ابن العميد وقد كان شيّع أخته، فوجده مستسلما لحزن صامت عميق لم يعد يقدر من شدّته على الكلام. لقد وجده واجما. فظنّ أنه واجد لفجيعته في أخته. هكذا يمهّد الراوي لقلب مسار الحكاية. إنه يصرف انتباه المتلقّي إلى ما يمكن أن يتبادر إليه الذهن عادة في مثل هذه الحال. وحين يسلّم المتلقّي بأن ابن العميد واجم واجد من هول الموت وعظمته تجري الأمور عكس كلّ احتمال ويحدث القلب في مسار الحكاية. فيصبح فقد الأخت مسألة هيّنة مقارنة بالمصاب الجلل الذي ابتلي به ابن العميد. هذا المصيبة التي تفوق الموت جلالة وعظمة هي المتنبّي الشاعر الذي مافتئ ترحاله في المدائن والأمصار والأقاليم يستنهض حقد الحاقدين ويستنفر ما تنطوي عليه نفوس الساسة والأدباء في عصره من ويلات وشرور وليل. دخل ناقل الحادثة على ابن العميد فوجده مثقلا بالهمّ مغتمّا. لقد أخرس من شدة الحزن فصمت. وحين نطق عبّر عن رغبته في محو اسم الشاعر من الدنيا ومن ذاكرة الناس. ثمّة رغبة في القتل تعلن عن نفسها بشكل مداور. فليس للمرء تحت الشمس غير اسمه وذكْره. وإخماد ذكْر المرء يعني إبادته ومحو آثاره محوا لا يبقي ولا يذر. لكن الأمر المحيّر فعلا، إنما هو معرفة أيّهما كان يهفو إلى إبادة الشاعر ومحو ذكره، الأديب أم الوزير؟ ابن العميد صاحب السلطان والجاه المملّك على الناس وعلى أمور دينهم ودنياهم أم الأديب الذي يمنّي النفس بمكانة المتنبّي ومجده ورياسته على الشعر.

يذكر البديعي جازما أن هذه الرغبة في الجريمة إنما صدرت عن كليهما: الوزير والأديب. لقد كان الوزير يخشى على نفسه من تعالي المتنبّي. يكتب البديعي مفسّرا فزع ابن العميد: زوسمع أنه خرج من مدينة السلام متوجّها إلى بلاد فارس وكان يخاف ألاّ يمدحه، ويعامله معاملة المهلّبي، فيتكرَّه من ذكره، ويعرض عن سماع شعره.س٢٥ ويذكر أيضا أن ابن العميد قد أدرك لحظة فجيعته في أخته أنه لن يحظى بما حظي به المتنبّي من مكانة في وجدان الناس أجمعين. لقد كان ابن العميد أديبا ذائع الصيت. لكنه كان على يقين من أن المتنبي وحده هو الذي نال شرف الاسم وحاز الرياسة والسؤدد. وهو يجاهر بذلك قائلا: زإنه ليغيظني أمر هذا المتنبّي، واجتهادي أن أخمد ذكره، وقد ورد عليّ نيف وستون كتابا في التعزية ما منها إلاّ وقد صُدِّر بقوله:

طَوَى الجَزِيرَةَ حتَّى جَاءَنِي خَبَرٌ ×× فَزِعْتُ فِيهِ بِآمَالِي إلى الـكَذِبِ

حَتَّى إذا لمْ يَدَعْ لِي صِدْقُهُ أَمَلاً ×× شَرِقْتُ بِالدَّمْعِ حتَّى كَادَ يَشْرِقُ بِي

فكيف السبيل إلى إخماد ذكره؟س ٢٦

ثمّة في هذا الكلام مجاهرة بفزع السلطة السياسيّة وهلعها

من السلطة الشعريّة. وابن العميد قد عاش كلّ ذلك عندما أتاه خبر توجّه المتنبي إلى بلاد فارس. إن الهلع الذي عاشه ابن العميد إنما يدرك بالحال لا بالمقال. والخبر يتفنّن في تصوير شدّة هذا الهلع وعنفه. فيلحّ على أنه قد بلغ منه مبلغا جعله يسلو وينسى مصابه في أخته لأن الآتي، أي مجيء المتنبي إلى بلاد فارس منطقة نفوذ ابن العميد، كان أعظم وأكثر جللا في نظر ابن العميد نفسه.

هكذا تتشكّل الأخبار طافحة بالإخبار عن مقاصد واضعيها، رغما عن كونها توهم، في الظاهر على الأقلّ، بأنها إنما تلزم الحياد. لم تكتف الأخبار التي نسجت حول شخص المتنبي وسلوكه وطبعه بتجريده من هاتين القيمتين ورميه بالبخل ودونيّة النسب فحسب، بل عمدت مستسلمة لما تنبني عليه من رغبات دفينة في جعل الشاعر مضرب مثل في التدنّي والسقوط إلى تنويع مدوّنة المثالب التي كان واضعو الأخبار يحرصون بواسطتها على إخماد ذكره والتنفير منه ومن أشعاره. ولم تكن مدوّنة المثالب تتشكّل اتّفاقا أو على سبيل البخت والصدفة. بل كانت تتبع استراتيجيّة في منتهى المكر. ستحرص أيضا على تجريد الشاعر من قيمة أخرى من القيم التي احتفى بها الوجدان الجماعيّ ووسّعت لها الذاكرة الجماعيّة مكانة ومنزلة ونسجت من حولها الحكايات والقصص. أعني قيمة الشجاعة التي عليها مدار أيّام العرب في ما قبل الإسلام. وعليها مدار سجّل بطولاتهم ومآثرهم زمن الفتوحات وعند وقوفهم في وجه أعداء الملّة في المدن الثغور. ستعمد الأخبار إلى نعت المتنبّي بالجبن. وليس كالجبن معرّة يمكن أن تشين المرء في الوجدان الجماعيّ العربي. ليس للجبن شبيه أو صنو يمكن أن ينزل بالمرء في مجتمع مجّد الفروسيّة والبطولة والفتك. فلا مجال في مطلق الرجولة للخوف والهشاشة والجبن. فإذا لم يكن المرء شجاعا باسلا مقداما خرج من دائرة الرجولة وتلقفه عار لا يبلى.

عن الوعي بمنزلة الشجاعة في المتخيّل الجماعيّ والوجدان الجماعيّ ستصدر العديد من الأخبار وتشرع في نسج أحابيلها. فتنطلق ممّا تحدّث به المتون من أن المتنبّي كان يرافق أمير حلب في حروبه وغزواته ضدّ الروم وتتفنّن في تهزئة الشاعر. نقرأ مثلا: زوصحب سيف الدولة في عدّة غزوات إلى بلاد الروم، ومنها غزوة الفناء التي لم ينج منها إلا سيف الدولة بنفسه، وستّة أنفار أحدهم المتنبّي، وأخذت الطرق عليهم الروم، فجرّد سيف الدولة سيفه، وحمل على العسكر، وخرّق الصفوف، وبدّد الألوف. وحكى الرقّى عن سيف الدولة قال: كان المتنبّي يسوق فرسه، فاعتلقت بعمامته طاقة من الشجر المعروف بأمّ غيلان، فكان كلّما جرى الفرس انتشرت العمامة، وتخيّل المتنبّي أن الروم قد ظفرت به، فكان يصيح الأمان يا علج، قال سيف الدولة: فهتفت به وقلت: أيّما علج؟ هذه شجرة علقت بعمامتك فودّ أن الأرض غيّبته.س ٢٧

ينطلق الخبر من الإيهام بأنه سيحدّث عن المتنبّي بطلا. فيشير إلى أنه صحب سيف الدولة في غزوة نعتت بغزوة الفناء لأنها كانت وبالا على سيف الدولة وجنوده الذين أبيدوا على بكرة أبيهم إلا ستّة منهم كان أحدهم الشاعر المطلوب تهجينه وتحقيره. وبذلك يوهم الخبر بأن الناجين كانوا من الأبطال الصناديد الذين لم يقدر جيش الروم على الظفر بهم. ويكفي بسيف الدولة موجودا من بين الناجين، وهو الفارس البطل، حتى يمضي المتلقّي في هذا التأويل. لكن الخبر سرعان ما يشرع في الالتواء ويمعن في إعلاء سيف الدولة معوّلا في ذلك على ما عرف عن هذا الأمير الصامد في المدن الثغور من أمجاد وبطولات. إن سيف الدولة يجرّد سيفه ويفرّق الصفوف. بل إنه يبدّد الألوف. فترتسم صورته على أديم النص نورانيّة. فهو الفتى الفاتك الذي يدوّخ الأعداء ويخلّفهم بددا. والثابت أن هذه الصورة، صورة البطل الذي يقدر بمفرده على مواجهة آلاف مؤلّفة من جيش الأعداء ليست غريبة على الذهن العربي، بل هي من ابتداعه لحظة احتفائه بالشجاعة وتمجيده الإقدام. يكفي أن ننظر في السير التي مجّدت البطولات الفرديّة مثل سيرة سيف بن ذي يزن أو سيرة عنترة في المتخيل الجماعي، وسندرك أن صورة سيف الدولة في هذا الخبر تتشكّل مفتوحة على العديد من النصوص التي مجّدت البطولة الفرديّة وذهبت في مغالاتها إلى حدّ يتحوّل معه أولئك الأبطال إلى كائنات أسطوريّة خارقة.

والراوي إنما يعوّل على هذا التّنادي المحتمل بين النصوص في ذهن المتلقّي كي يضطلع بدور في حجب ما ينبني عليه كلامه من مغالاة ومبالغة. ذلك أن المغالاة إنما الغاية منها الارتقاء بسيف الدولة إلى مستوى الرمز الذي يجسّد الشجاعة والفتك حتى يتسنّى للراوي، في ما

بعد، تتفيه الشاعر بوضعه في القطب المقابل رمزا للجبن والخوف. فليست الغاية من الخبر تمجيد شجاعة سيف الدولة، بل الغاية منه التشفّي من المتنبّي بإظهاره في مظهر الرّعديد الذي لم يعد يميّز بين الأشجار وجند الأعداء من شدّة جبنه وفرقه وهلعه. لا يكتفي الراوي بهذه الحيلة، بل يعمد إلى توظيف قانون الإضحاك. وبه يستدرج المتلقّي إلى ما يريد إيصاله إليه من مثالب المتنبّي. ههنا يتنزّل مشهد الشاعر وقد علقت عمامته بشجرة فلاذ بالفرار مستغيثا وعمامته تنتشر ما بينه وبين الشجرة. غير أن الراوي لا يتفطّن إلى أن الصورة التي يبتنيها للمتنبّي سرعان ما تستدعي في الذهن ما برع المتخيل الجماعي في ابتداعه حول الظرف والظرفاء والحمقى والمغفّلين والممرورين.

فمشهد الشاعر فارا على ذلك النحو المضحك يمكن أن يتماشى مع شاعر كأبي دلامة تفنّنت المتون في رسم فكاهاته وطرائفه. ويمكن أن يسند إلى أحد المشاهير من الحمقى أو الظرفاء الذين تفنّنت الذاكرة العربيّة في نسج الأقاصيص والحكايات المسلّية حول فعالهم وصنائعهم. وتلك مكائد الراوي. فالغاية من المشهد ليست إظهار المتنبّي في مظهر الجبان الرّعديد فحسب، بل الغاية منه النزول بالشاعر من مستوى ما اشتهر به من فخار وكبرياء إلى مستوى الحمقى والمغفّلين الذين لا يملك المرء قدّام غفلتهم غير الضّحك والشفقة. ولا بدّ أن يكون هذا الراوي الماكر على يقين من أن المشهد يبعث على الإضحاك فعلا. وهو إنما ينشد توريط المتلقّي في امتهان الشاعر واحتقاره بواسطة الإضحاك. هكذا يصبح الخبر، رغم ما انبنى عليه من مواربة، مسرحا لنوع من التّنادي الخفيّ بين النصوص. وظاهرة التنادي تلك إنما تشير، ولو من قبيل الإيماء، إلى أن واضع الخبر يستلهم نصوصا ولا يقول واقعا. وإذا الحكاية أدخل في باب أخبار الحمقى والمغفّلين وبها ألصق. فهو يذكر أن سيف الدولة كان يواجه الألوف من جند الأعداء. كان القتال على أشدّه بين رجل فرد لا تسنده غير رباطة جأشه وإقدامه. لكنّه يجد من الوقت متّسعا ليراقب المتنبّي ويداعبه منبّها إيّاه بأن ما يحسبه علجا من جند الروم ليس سوى شجرة خبيثة تلهو بعمامته. أين كان المتنبّي طيلة المعركة؟ لقد أبيد جيش الأمير إلا ستّة أحدهم المتنبّي. إن النجاة في مثل هذه الحال بطولة. ووحدهم المقاتلون الأفذاذ يمكن أن ينجوا في مثل هذه الوقعة المهلكة.

إن الراوي لم يقصد تتفيه الأمير الحمداني، بل تعمّد إعلاءه كي يحطّ من مكانة المتنبّي في الوجدان الجماعيّ كما أوضحت. وهو إنما يعوّل في ذلك على ثقته بنفسه ومقدرته على التلاعب بالمتلقّي. لكنّ هذه الثقة هي التي جعلته لا يتفطّن إلى أن المتلقّي يمكن أن يبادله مكرا بمكر ويشرع في التساؤل. كيف يجد سيف الدولة الذي فقد جيشه كله إلا ستة أنفار منه، متّسعا من الوقت للمداعبة واللعب والفكاهة. كيف يمكن لقائد يحضر مقتل جيشه ولا يألم أو يأسو، بل يتّخذ من تلك اللحظة الجلل فرصة للعبث والتفكه. هل يعتبر القائد الذي يمضي بجيشه إلى موت محقّق قائدا شجاعا أم متهوّرا فاشلا غير جدير بالاسم أصلا. يبدو أن المسافة الفاصلة في ذهن هذا الراوي الذي يطلب كرامة المتنبي ويصرّ على استباحتها، غير واضحة. فأيّهما أكثر معرّة الشاعر الذي يصرّ الراوي على إظهاره في مظهر الجبان الرعديد أم معرّة الأمير يلقي بجيشه إلى التهلكة دون أن يحرّك ساكنا ثم يشرع في اللّعب. الراجح أن الراوي قد انطلق فعلا من واقع نصّي واستلهم نصوص الظرف في الثقافة العربيّة. وهي نصوص تتّخذ من المفارقة طريقا إلى التسلية والإضحاك. وتتمكن، نتيجة طبيعتها تلك، من جعل المتلقّي يستسلم للذّة الإضحاك ويتناسى الواقع. فالعقد الذي ينشأ بين المتلقّي والباث، بين واضع الخبر ومتلقّيه في أدب الظرف والظرفاء هو الذي يدفع بالباث إلى المغالاة وتخطّي الواقع. وهو الذي يلزم المتلقي بالنظر في محتوى الخطاب وقبول ما فيه من استحالة ومغالاة حتى تحقق الرسالة ما تنشده من إضحاك وتسلية. أما إذا خرجت الرسالة من دائرة ذلك الصنف من الأدب الذي شاع في الثقافة العربيّة، فإن العقد بين الباث والمتقبّل يتغيّر هو الآخر. فيصبح الباث مطالبا بالامتثال لمتطلّبات الجنس الأدبي وشروطه. وبالمقابل يصبح المتلقّي حذرا لا يقبل بالاستحالة ولا يسلّم بالمغالاة والمبالغة

إن الخبر وما انبنى عليه من مواربة تتوسّل التلاعب بالمتلقّي بواسطة الإضحاك يجعل الحكاية نفسها أدخل في باب التخيّل والتوهّم. وهي، وإن كانت تكشف مقدرة واضعها في ابتداع المواقف الهزليّة التي لا تخلو من ظرف، إنما تضعنا في حضرة الخيال متفنّنا في العبث بالشاعر. ذلك أن الحكاية لا تلغي الواقع، بل تستدعيه؛ ولا تتعالى على الحادثة التاريخيّة، بل تستند إليها ثم تشرع في حبك مكائدها متوسّعة في الكلام وفق ما يفي بمتعلق صاحبها وحرصه على تصوير المتنبّي رعديدا جبانا مكلّلا بالهوان. يتجلّى الاستناد إلى الواقع والتاريخ في

توظيف السارد لمعركة الفناء. وهي معركة مشهورة من المعارك التي خاضها سيف الدولة في صراعه مع الروم. يكفي هنا أن نعود إلى الواضح في مشكلات شعر المتنبّي، وسنجد أبا القاسم الأصفهاني يحدّث عن هذه المعركة لكنّه ينحرف بالتسمية ويستخدم كلمة زالقناس الدالّة على اسم بلدة بالروم. والراجح أن هذه المعركة كانت وبالا على سيف الدولة فعلا، لذلك يقرن الأصفهاني، في معرض إخباره عن أن المتنبّي كان يرافق سيف الدولة في غزواته، بين غزوتين هما غزوة المصيبة وغزوة القناء. فيكتب: زثم أقام المتنبّي عند سيف الدولة على التكرمة البليغة وإسناء الجائزة ورفع المنزلة، ودخل مع سيف الدولة بلاد الرّوم في غزوتي المصيبة والقناء.س٢٨ لكنّه لم يشر أصلا إلى هذه الحكاية ولو من قبيل الإيماء، رغم حرصه على تقصّي جميع أخبار المتنبّي. وهو يذكر أنه جمع كلّ أخبار المتنبّي ودوّن سيرته وأحاط بمشكلات شعره. يقول في مقدّمة الكتاب: زوقد بدأت بذكر المتنبّي ومنشئه ومغتربه ومضطربه وما دلّ عليه شعره من معتقده إلى مختتم أمره ومقدمه عليالملك نضّر الله وجهه بشيراز وانصرافه عنه إلى أن وقعت مقتلته بين ديْرقُنّه والنُّعمانيّة واقتسام عقائله وصفاياه. ثم أردفه بتفسير مشكلاته.س ٢٩.

على هذا النحو الممعن في الكيد والمكر تتوالد الأخبار محدّثة عن تجرّد الشاعر من القيم النبيلة. فتتسابق إلى عرضه. حتى أن الناظر في كيفيّات توالدها وتنويعها على الموضوعات ذاتها، وكيفيّات رسمها لامتداداتها وحبكها لمكائدها يدرك أنها مسكونة إلى حدّ الهوس بتجريد الشاعر من جميع الفضائل التي لا يمكن أن يخلو منها أو من بعضها على الأقلّ أي بشر تحت الشمس. وهي تعمد إلى تجريده حتى من تلك التي شهدت له بها الدنيا قاطبة في زمنه وفي غير زمنه. لقد كان المتنبّي شاعرا ملأ الدنيا وشغل الناس. تبارى الملوك في استدراجه إلى بلاطاتهم ومجالسهم وتسابقوا إلى مدائحه فيما هم يرجفون هلعا من ضجراته ومهجياته. لكنّ الأخبار ستتعمّد التّغاضي عن هذه الحقيقة التي تشهد بها المتون القديمة وتؤكّدها جميع الكتب التي تناولت سيرة الشاعر. ستحرص على تجريده من فضل الشعر أيضا.

والناظر في المتون القديمة التي عنيت بشعر المتنبّي يلاحظ، في يسر، أن مسألة السّرقات قد احتلّت فيها حيّزا هاما. فتبارى خصومه في الرسائل والكتب التي تهدف إلى إخراجه من دائرة الشعر والنزول به في دائرة اللصوصيّة والسّرقة. غير أن السّرقة كما تحدّثت عنها تلك المتون إنما ترجع إلى نوع من التمثّل التّبسيطي لحدث الكتابة نفسه. لم يكن القدامى على وعي بأن النص الإبداعي كيان تاريخيّ. ومعنى كونه تاريخيّا أنه لا يفتح مجراه ويكون إلا داخل حشود من النصوص السّابقة عليه والمتزامنة معه. وهو لا يتمكّن من تحقيق الفرادة والإبداعيّة إلا إذا تمكن من محاورتها والاغتذاء بمنجزها الفنّي. فيتحوّل القديم المتواري في تلاوين النص الذي استدعاه وصهره في محارقه إلى طاقة يتمكّن، بواسطتها، من الانفتاح على ما تأسّس قبله من إبداعات. ووقتها فقط، يصبح بمثابة حلقة نامية في مسار الإبداع. وهذا يعني أن إبداعيّة النص إنما تتأتّى، في جانب مهمّ منها، من كونه إنما يفتتح مجراه مأخوذا بقديمه وماضيه، منشدّا إلى ذاكرته أي إلى ما تأسس قبله من نصوص. ثمّة تحاور سرّي ليليّ ما يفتأ يتمّ بين النصوص والإبداعات في لحظة الكتابة ذاتها. لذلك يظلّ النصّ مهدّدا بالتردّي في الاتّباع والتّلاشي في ما ليس منه. وهو لا يتمكّن من افتتاح مجراه الخاصّ إلا إذا تمكّن من تحقيق الانقطاع عن قديمه وماضيه وانتشل نفسه ممّا علق بالذاكرة من مسالك الإبداع ودروبه التي افتتحتها في ما مضى نصوص أخرى. لكنّ إبداعيّة النص تظلّ مشروطة أيضا بتحقيق التواصل مع ذلك القديم والتّنامي ابتداء منه لأن التّغاير مع القديم مشروط بالتواصل معه والانقطاع عنه في الآن نفسه.

لكنّ الأخبار التي عنيت بالحديث عن سرقات المتنبّي ستكون أكثر عنفا ممّا حفلت به كتب النقد وتاريخ الأدب. فإذا كانت تلك الكتب تنهض على مقارنة البعض من أبيات المتنبّي بأبيات قالها غيره من شعراء العربيّة فإن الأخبار التي تناولت سيرة الشاعر لا تقارن، بل تدين. ولا توازن بل تشهّر وتفضح. من هنا يتأتّى عنفها. ومن هنا أيضا تستمدّ خطرها. فما تقدّمه كتب النقد من مقارنات يترك المجال مفتوحا قدّام المتلقّي كي يدقّق النظر في التّهمة ولا تسدّ عليه منافذ التأويل والتدقيق وإعمال الرأي. أما الأخبار فإنها تعتمد المكر طريقا إلى الإيقاع بالمتلقّي وجعله يسلّم تسليما بأن شاعريّة المتنبي مجرّد

وهم وشعره ليس سوى محاكاة لشعر غيره واقتداء بمنجزاتهم وحشدا من سرقات فاضحة.

يورد البديعي في الصبح المنبي خبرا في منتهى المكر نقله من الإبانة عن سرقات المتنبّي لأبي الحسن العميدي. وعمليّة النقل، في حدّ ذاتها، محمّلة بالدلالات. إن الخبر قد ورد في كتاب العميدي الذي توفّي سنة ٤٣٣ هـ. أما يوسف البديعي ناقل الخبر من الإبانة فقد كان من أعيان القرن الحادي عشر الذين أرّخ لهم المحبّي في خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر وذكر أنه توفّي زبالروم سنة ثلاث وسبعين وألف.س٣٠ وليس المدى الفاصل بين العميدي والبديعي سوى التجسيد الفعلي للخبر وهو يرسم امتداداته ويوسّع من دائرة انتشاره في الزمن. وهو إنما يستمدّ خطورته من كون الدارس لسيرة المتنبّي لا يمكن إلا أن يعرّج عليه أو يستقدمه من كتاب العميدي.

لقد جاء العميدي ليمنح الأحقاد والمكائد فرصة الانتعاش والتجدّد. فقبله نجح الحاتمي في إضرام الأحقاد في الرسالة الموضّحة التي كتبها في مثالب المتنبي بطلب من الوزير المهلّبي. لكنه عدل عنها فألّف رسالته الثانية في ذكر خصال المتنبّي ومحاسن شعره. أما العميدي فإنه لن يعرف الندم أصلا. وهو لا يخفي ضغائنه، بل يجاهر بأنه وضع كتابه من شدّة النقمة على المنتصرين للمتنبّي وشعره. لذلك ينعتهم بكونهم ليسوا مجرّد أنصار ومعجبين، بل هم من زحاملي عرشهس. ولهذه العبارة مكرها. إنها تستدعي ما حدّثت به المتون القديمة عن العرش وحملته في الأعالي لتومئ إلى أن أنصار الشاعر قد ضلّوا وتلقّفتهم الأبالسة لأنهم خرجوا من دائرة الإعجاب إلى حدود التقديس. وهو ما لا يمكن للمؤمن أن يرتضيه. ثمّة في كلام العميدي رغبة في التكفير تتّخذ من الاستعارات المستقدمة ممّا حفل به المتخيّل الجماعي من صور حول العالم العلوي، وسيلة وتشرع في التشهير بالشاعر وأنصاره. نقرأ مثلا: زولقد جرى يوما حديث المتنبّي في بعض مجالس الرؤساء، فقال أحد حاملي عرشه: سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وأكرمه، وجمع له من المحاسن ما فضَل به كلّ من تقدّمه، ولو أنصف لعلّق شعره كالسّبع المعلّقات من الكعبة، ولقدّم على جميع شعراء الجاهليّة في الرتبة.س ٣١

هذا الإلحاح على ما بلغه أنصار الشاعر من تعصّب لا يأتي اتّفاقا. فالغاية منه إضفاء نوع من الشرعيّة على تأليفه الإبانة والإقناع بأن كتابه لا يصدر عن النقمة، بل يصدر عن الرّغبة في إجلاء الحقيقة. لكنّ النقمة سرعان ما تستبدّ بالكلام ويخترق الكتاب بالرغبة العاتية في محو اسم المتنبّي من دائرة الشعر والشعراء لتصنيفه في عداد اللصوص والسّراق والخاطفين. هذا ما يجاهر به العميدي قائلا: زولقد تأمّلت أشعاره كلّها فوجدت الأبيات التي يفتخر بها أصحابه، وتُعتبر فيها آدابه من أشعار المتقدّمين منسوخة، ومعانيها من معانيهم مسلوخة.س٣٢ لكن العميدي يتكتّم على اسم صاحب المجلس واسم الشخص الذي ينعته بكونه من زحاملي عرش المتنبّيس. وهو بذلك إنما يقتفي أثر الحاتمي ويستلهم طريقته في التكتّم على ما يمكن أن يجعل الخبر محلّ تكذيب أو موضع شكّ. والراجح أن الذين تفنّنوا في اختلاق الأخبار ونسج الحكايات حول مسيرة الشاعر وشخصه وحاكوا الأقاصيص عن دونيّة نسبه كانوا على دراية بأنهم يريدون أن يجعلوا من ماضيه وبالا عليه. أما الذين تناقلوا الأخبار حول جبنه وسرقاته إنما كانوا على يقين أيضا من أنهم يرسمون للمكيدة مجراها في الزمن حتى يسدّوا في وجه الشاعر بوّابات المجد في المستقبل. وإجراء المكائد في الزمن، في المستقبل والآتي، إنما مردّه الوعي الحاد بأن شاعرا سطع نجمه وذاع صيته حتى طبّق الآفاق جميعها لا يمكن أن يطاله النسيان.

ثمّة يقين بأن الذّاكرة الجماعيّة قد شرعت توسّع له في رحابها مكانة ومنزلة منذ ذلك العصر. لذلك ستضطلع الأخبار بمحاصرته في المستقبل أيضا. حتى لكأن الأخبار صدرت عن الوعي بأن الشاعر سيخلد ولن يطاله البلى فحرصت على إحاطته بهالة من سواد تلاحقه الدّهر كلّه. وهي تصدر أيضا عن معرفة تامّة بما في صميم النفس البشريّة وأقاصيها من نزوعات شرّيرة ورغبات دفينة في تتفيه الآخرين انتصارا للذّات وإعلاء لها. لاسيّما أن الأخبار التي تسرّعت إلى عرض المتنبّي وشعره إنما نهضت على الزّيغ والمواربة. حتى لكأن طابعها المخاتل ذاك إنما يهدف إلى إثارة تلك النزوعات في نفس المتلقّي دون رويّة منه ودون فكر واختيار. لذلك يكفي أن نقرأ هذه

الأخبار بقليل من البراءة ونسلّم بما جاء فيها حتى تصبح صورة المتنبّي فاجعة قاتمة منفّرة تعافها النفس. لأن أغلب تلك الأخبار، بما تنبني عليه من مكر في نسج الأقاصيص والحكايات، إنما تنشد توريط متلقّيها المفترض في الدّم المراق، دم الشاعر الذي حرصت على استباحت

يكتب البديعي ناقلا ما جاء في الإبانة متصرّفا في صياغته بعض التصرّف: زولقد حدّثني من أثق به: أنه لما قتل المتنبّي وجد معه ديوانا أبي تمّام والبحتري بخطّه وعلى حواشي الأوراق علامة كلّ بيت أخذ معناه وسلخه، فهو يَحلّ له أن ينكر أسماء الشعراء وكُناهم، ويجحد فضائل أولاهم وأخراهمُ إلى أن قال: وأنا بمشيئة الله تعالى أورد ما عندي من أبيات أخذ ألفاظها ومعانيها، وادّعى الإعجاز لنفسه فيها، ليشهد بلؤم طبعه في إنكار فضيلة السّابقين، ويسمهُ بما نهبه من أشعارهم بسِمة السّارقين.س٣٣ يعمد الراوي الثاني، في هذا الخبر، إلى التكتّم على اسم الراوي الأول مكتفيا بالإشارة إلى أنه من الثّقاة. ولهذه الصّفة دلالتها على أن ناقل الخبر يدرك إدراكا تامّا أن ذكر السّند هو الذي يمدّ المتن بمصداقيّته. وهو إنما يوردها لتنوب عن السّند وتؤدّي دوره. لكنّ فداحة التّهمة الواردة في المتن هي التي تجعل تلك الصفة التي تسند إلى ناقل الحادثة محاطة بالريبة والشكّ. لا سيّما إذا كان المتلقّي على دراية بأن الإشاعات والفتن لا تستمدّ فاعليّتها وتوسّع من دائرة انتشارها إلا إذا اكتنفها بعض من غموض. وامتناع الراوي عن المجاهرة باسم من نقل إليه هذا الخبر إنما يأتي ليحيط الحكاية بالغموض ويمدّ الخبر بما تمتلكه الإشاعة من مقدرة على التوسّع والانتشار.

يلحّ الخبر على أن المتنبّي افتُضح يوم قُتل. لقد كان موته نهاية وبداية في الوقت نفسه. كان نهاية للشخص، وبداية لفضيحته وانكشاف لؤمه ولصوصيّته. لقد وجد معه زديوانا أبي تمّام والبحتري بخطّه وعلى حواشي الأوراق علامة كلّ بيت أخذ معناه وسلخه.س لقد كان المتنبّي لصّا. هذا ما يجاهر به الراوي فيما هو يومئ إيماء إلى أن الشاعر القتيل كان على غفلة كبيرة. فهو من أولئك اللصوص الحمقى الذين يتركون وراءهم ما يدلّ عليهم ويعجّل الإيقاع بهم. غير أن بنية الخبر لا تخضع لشروط السّرد وما يتطلّبه من تخفّ للراوي وقت إنجازه لحدث القصّ، بل ترد مجسّدة للضّغينة وهي تفتتح مجراها وتعلن عن نفسها جهارا. فالراوي الثاني يحدّثنا بما قاله الراوي الأول حول افتضاح المتنبّي يوم قُتل. والحكاية، في حدّ ذاتها، تدين وتشهّر وتفضح. إنها لا تخفي مقاصدها، بل تصرّح بها. لكنّ الراوي الثاني لا يتمالك ولا يكتفي بما تطفح به الحكاية من إدانة، بل يتدخّل بنفسه ويجاهر بنقمته على الشاعر القتيل وعزمه على التنكيل بقصائده والتمثيل بشعره. فتتوالى المعرّات التي ينسبها إلى المتنبّي. ويصبح الكلام مرصّعا ترصيعا فاضحا بالمثالب تتوالى غزيرة لا تكلّ وتضعنا في حضرة العميدي حاقدا الحقد كلّه. فهو ينعت الشاعر بالجحود، بنكران الجميل، بلؤم الطبع، مجاهرا، في الآن نفسه، بأنه سيستعين بالله عليه وعلى فضحه، وبمشيئته تعالى، سيتمكّن من إخراجه من دائرة الشعر ويلقي به هناك عميقا في دائرة السرّاق والخاطفين. يلحّ العميدي على أن المهمّة التي يستعين بالله على إنجازها إنما مردّها انتصاره للحقّ ودفاعه عن الحقيقة التي تمكّن الشاعر طيلة أيّام عمره المنكّد بكيد الكائدين وطعن الحاسدين من إخفائها. أما بعد أن قتل ورحل مكفّنا في دمه وافتضح من أمره ما كان خافيا، فإن العميدي سيسدّ في وجهه أبواب المجد ولا نجاة. لم يتشكّل هذا الخبر اتّفاقا، بل إنه يستند إلى مصدرين. أوّلهما ما عرف عن المتنبّي من كونه كان مشّاء مقيما في السفر والترحال. وهو يفاخر بذلك في شعره معتبرا الشعر والسّفر صنوين. فمن تسكنه أسئلة الشعر لا يمكن أن يقيم في مكان، بل يمعن في الترحال قلقا متوتّرا باحثا عن الجديد والفريد. حتى لكأن أعظم ما يمكن أن يجود به الشعر إنما يكون في السفر والترحال لا في زالإناخة والمقامز.

لقد كان المتنبّي مأخوذا بالرحيل، بالسفر، بالجديد الذي يحفّز الحواس بالغريب، بالمفاجئ. ففي السّفر يمكن أن يستبدل الأليف والمكرور والمتعارف، بالغريب والمفاجئ والجديد. ٣٤ وتذكر الكتب التي عنيت بمسيرة المتنبّي أن ما ورد في شعره من تمجيد للترحال وللإقامة في السفر إنما جاء يعبّر عن طريقته في المقام تحت الشمس. فالسّفر

بالنسبة إليه كان فعل وجود. كان طريقة في المقام على الأرض. والإقامة في الرّحيل هي التي جعلت الشاعر يحمل معه في ترحاله جميع متاعه. ويذكر أبو نصر محمد الجَبُّلي ذلك، في معرض حديثه للخالديّين عن ظروف مقتل المتنبّي. يكتب: زيقول أبو نصر: وافاني المتنبّي، ومعه بغال موقَرة بكل شيء من الذهب، والطِيب، والتجمّلات النفيسة، والكتب الثمينة، والآلات، لأنه كان إذا سافر لم يخلف في منزله درهما، ولا شيئا يساويه، وكان أكثر إشفاقه على دفاتره، لأنه كان قد انتخبها، وأحكمها قراءة وتصحيحا.س ٣٥

إلى هذه الحكاية وغيرها من الأخبار التي تلحّ على أن الشاعر كان مشّاء يطوي الأرض لا يقرّ له قرار سيستند الخبر ويشرع في نسج مكائده. فإذا كان المتنبّي يحمل معه متاعه ودفاتره التي زانتخبها وأحكمها قراءة وتصحيحاس في حلّه وترحاله، فمن الطبيعيّ أن لا يترك وراءه ديواني أبي تمّام والبحتري وهما المنهل الذي منه خطف كنوزه وفرائد أشعاره. لو كان المتنبّي فطنا ذكيّا لأتلف الديوانين ولما تركهما وراءه وعلى حواشيهما علامات تدلّ على ما سرقه منهما. لماذا لم يحفظ الأبيات وهو الذي تشهد له كتب تاريخ الأدب بقوّة الحافظة. لماذا ترك وراءه مدوّنة تدينه وتفضحه. لماذا كان يجوب الأرض محمّلا بما يثبت جريرته وسرقاته. ما الذي يمكن أن يحدث لو ضاعت منه تلك المدوّنة الفاضحة ووجدها عالم لا يخفي نقمته عليه مثل العميدي، ألا ينكشف أمره؟ لقد بلغ المتنبّي من شدّة إعجابه بالديوانين مبلغا دفعه إلى استنساخهما بخطّ يده. وما إلحاح الراوي على عمليّة الاستنساخ تلك إلا إيماء منه إلى أن المتنبّي قد خطف الأبيات التي وضع قدّامها علامة في الحواشي. وما لم يضع أمامه علامة لا يعني أنه لم يسرقه، بل يعني أنه إنما مثّل الفضاء الذي ستتحرّك في رحابه تجربة المتنبّي استلهاما أو اقتداء واتّباعا.

وفي حين يعمد الراوي الثاني، في الخبر الذي أورده العميدي ونقله عنه البديعي، إلى التكتّم على اسم الراوي الأوّل مكتفيا بالإشارة إلى أنه من ممّن يوثق بكلامهم، يجري الأصفهاني هذا الخبر على لسان لغويّ معروف هو عبد الواحد الحلبي. لقد قتل المتنبّي في أرض موحشة خلاء في طريق عودته من فارس. وقاتله يشهد بأن ذلك الدرب زخشين قد استوحشته أهل العياثة والخِرابة والصعلكة.س وناقل خبر موته يلحّ أن قتلته نهبوا جميع أمتعته. كيف وصل ديوان البحتري إلى حلب. لا بدّ أن يكون القتلة قد انشغلوا باقتسام الغنائم عن تلك الدفاتر التي عاد ابن المتنبّي يطلبها فكان أن حزّوا رأسه حزّا. هل يعني هذا أن الابن القتيل غامر بحياته ولقي حتفه طلبا لتلك الدفاتر حتى لا يقع ديوان البحتري في أيدي الناس أم أنه عاد لأنه عزّ عليه أن يترك تلك الدفاتر وما حوته من أشعار والده القتيل وبدائعه بين يدي قتلة قد يتلفونها إمعانا في الغيّ والتشفّي؟ يبدو أن هذه الأسئلة التي من شأنها أن تحيط هذا الاتّهام ببعض من ريبة لم تجل ببال الراوي الذي يسند إليه الأصفهاني هذا الخبر. لكنّ العميدي كان على يقين من أنّ هذه الأسئلة هي ممّا يتبادر إلى الذهن فعلا. لذلك يعمد إلى طمأنة متلقّيه المفترض فيستدرجه معلما إيّاه أن هذا الاتّهام يتطلّب تدليلا، ويعده بأنه فاعل ذلك بمشيئة الله وبعون منه.

أما المصدر الثاني الذي ينطلق منه العميدي إنما هو ما أشاعه الحاتميّ، أحد خصوم المتنبّي وأعدائه المجاهرين بنقمتهم عليه وبغضهم له، من أنه كان ينكر أنه سمع بأبي تمام والبحتري أو اطّلع على أشعارهما. ٣٦ ولا يكتفي الحاتمي بإيراد هذا الجحود بل يُنطق المتنبّي بما يدلّ على أنه يحقّر الشاعرين معا ويتجاهلهما. فيذكر في الرسالة ذاتها أن المتنبّي قد قال له في أحد ردوده عليه: زتنكّب عن هذا، فهل تجد لأبي تمّامكم هذا أو بحتريّكم معنى اخترعاه؟س٣٧ لقد كان الحاتمي على يقين من أن جحود فضل الشعراء الأسلاف فعلة لا يمكن إلاّ أن تشين صاحبها. لذلك عمد إلى تكريسها وإلصاقها بالمتنبّي. ويذهب إحسان عبّاس إلى أنه اختلقها ليستنهض الوجدان الجماعي إلى معاداته والنفور من جحوده فضل غيره.٣٨ وقبله بأحقاب جزم الخالديان ببطلان هذا الاتّهام المشين فذكرا أنهما التقيا الشاعر في بلاط سيف الدولة ونقلا عنه قوله: زأو يجوز للأديب ألاّ يعرف شعر أبي تمام وهو أستاذ كلّ من قال الشعر بعده.س٣٩ وهما يؤكدان أنهما أعلماه بما ينسب إليه من جحود فنفى ذلك. نقرأ: زفأنكر ذلك، ومازال بعد ذلك إذا التقينا ينشدنا بدائع أبي تمام وكان

يروي جميع شعره.س٤٠
آن للمكائد إذن، أن تمعن في نسج حبائلها. لقد عمدت الأخبار التي تناولت شخص الشاعر واستباحته إلى التّعريض بنسبه وشعره وطباعه. وهي إنما صدرت، في كلّ ذلك، عن حكايات يمكن للمتلقّي أن يشكّك فيها أو يقابلها بنوع من الرّيبة والحذر. لكن الأخبار التي ستتناول عقيدته وتحرص على طرده من دائرة الإيمان ستتّخذ من اسم الشاعر نفسه طريقا إلى متعلّقها. عبثا سيحاول أنصار الشاعر ممّن حرصوا على الانتصار له من أمثال ابن جنّي أو ممّن توسّطوا بينه وبين خصومه من أمثال القاضي الجرجاني أن يلحّوا على أن الشاعر لا يشرف إلا بشعره واقتداره على التصرّف في الكلام أما عقيدته فإنها تظلّ بمعزل عن الشعر. إن تهمة المروق والاستهتار بالمقدّسات مندسّة في الاسم نفسه. وليس للمرء في الوجود غير اسمه. من هنا تستمدّ التسمية خطرها وأهمّيتها. ثمّة إنابة وقعت بين اسم الشاعر والصفة التي أطلقت عليه. بل إن الاسم صار يعرّف بالصفة. ثمّة عمليّة استبدال طالت اسم الشاعر حتى صار يعرف بالمتنبّي.

لهذه التسمية مكائدها وويلاتها. إنها تدين وتشهّر وتفضح. وسينجح الشاعر نتيجة صيته وما حققه بالشعر من أمجاد في محو ما تنبني عليه من إدانة وتشهير. فتصبح التسمية عبارة عن اصطلاح أو عبارة عن دال لا يعني مدلوله. وتصبح كلمة المتنبّي دالّة عليه شاعرا ملأ الدنيا ولا تدلّ على المروق والعصف بالمقدّسات. لكن الأخبار والحكايات ستحرص على شدّ الدال إلى مدلوله الأصليّ وتمحو عمليّة الزحزحة التي تمت. ستتفنّن في تأوّل التسمية وتتصرّف فيها كلّ متصرّف. والراجح أن الهالة التي أحاطه بها الوجدان الجماعيّ هي التي أدّت إلى تكالب الحاقدين عليه، والمكانة التي نالها في عصره هي التي جعلت الأخبار تلحّ على تعداد مثالبه. وخصومه من الطاعنين العيّابين إنما استندوا إلى ما شاع حول زخبث معتقدهس ورقّة دينه وشرعوا ينسجون الحكايات التي تطرده من دائرة العقيدة وتعاليمها. لذلك جاءت الأخبار التي أسندت إلى علماء من ذوي الفضل وأهل الرأي والحكمة من أمثال أبي علي الفارسي وتلميذه ابن جنّي ممّن عاصروه وجمعتهم به مجالس، وتلك التي لهج بها من ناصره من الشعراء من أمثال المعرّي، مضادّة للأخبار التي جاءت تدين وتفضح وتشهّر.

غير أن الأخبار التي حدّثت عن تعالي المتنبّي تظلّ تشير إلى أن تعاليه لم يكن مجرّد تظاهر بالعظمة، بل كان موقفا يصدر عن الوعي الحادّ بما للكلمة من سلطان في زمن هان فيه الشعر والشاعر، ووعي مماثل بأن للشعر ثاراته. ولم يكن وعيه ذاك مجرّد قناعات فكريّة يلهج بها الشاعر حين يستبدّ به الضجر ممّا آل إليه أمر الشعر في زمانه من ضعة، بل كان نهجا سلوكيّا كرّسه في علاقته بممدوحيه. حتى أنه تمكّن من قلب المفاهيم نفسها. فالتكسّب بالشعر يعني التطواف كسبا للرزق. لكن أخبار المتنبّي ستزحزح المفهوم عن دلالته. وتخرج بمفهوم التكسّب نفسه عن دلالته المتعارفة. لم يعد الانتجاع يعني تنقّل الشاعر بين المجالس والبلاطات طلبا لصلات الملوك. بل الملوك هم الذين سيستحثّون الشاعر ويلحّون في طلبه راجين أن ينعم عليهم بفضل الشعر. ثمّة عمليّة قلب طالت الأدوار والوظائف. لقد كفّ الشاعر عن كونه يقول الشعر طمعا في عطايا الملوك، بل الملوك هم الذين صاروا يتبارون لنيل الحظوة عنده طمعا في مدائحه وأشعاره. كفّ الشعر عن كونه سلعة ذات قيمة تبادليّة. وألجمت سطوة المال والجاه. فقد المال سلطانه قدّام سلطان الكلمة. وعرّيت السلطة السياسيّة ممّا يصنع مهابتها وسؤددها حين وضعت في مواجهة السلطة الشعريّة. ولذاتها انتصرت الكتابة.

المراجـــع:

١ - يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ٢٠. هذا أيضا ما يورده ياقوت الحموي في معجم البلدان، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي) على شبكة الانترنات. - bin/doccgi.exe/booksearch http://www.alwaraq.com/cgi

٢ - الثعالبي، يتيمة الدهر، الورّاق. ويورد البديعي في الصبح المنبي في حيثية المتنبي الخبر نفسه متصرّفا فيه تصرّفا طفيفا. انظر ص ١٤٤-١٤٥.

٣ - أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيّب المتنبّي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٥، ص ١١.

٤ - البديعي، يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زياده، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، الطبعة الثالثة (د. ت)، ص ١٢٩. وانظر الحاتمي، الرسالة الموضّحة، ص ١١-١٢.

٥ - المتنبّي،المتنبّي، ديوان المتنبّي، بيروت: دار صادر، الطبعة الخامسة عشرة، ١٩٩٤، الجزء الثالث، ص ١١٣.

٦ – يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ٩٥.

٧ – نفسه، ص ٩٢. ويورد كلّ من الثعالبي في يتيمة الدهر والبديعي في الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي حكاية تنوّع على الموضوع ذاته وتهدف إلى تجريد الشاعر من قيمة الكرم وتلصق به معرّة البخل.

٨ – يكتب المتنبي مثلا : شَرُّ البِلَادِ مَكَانٌ لاَ صَدِيقَ به ×× وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الإِنْسَانُ مَا يَصِمُ، (الديوان، ص٤ / ٨٩.)

٩ – يكتب مثلا: فَلَمَّا صَارَ وُدُّ النَّاسِ خِبًّا

جَزَيْتُ علَى ابْتِسَامٍ بابْتِسَامِ

وصِرْتُ أَشُكُّ فِيمَنْ أَصْطَفِيهِ

لِعِلْمِي أَنَّهُ بَعْضُ الأَنَـامِ (الدبوان ٤/ ٢٧٤)

١٠ – أبو القاسم عبد الله بن عبد الرحمان الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبّي، تحقيق سماحة الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨، ص ١٥ وما بعدها.

١١ – الثعالبي، يتيمة الدهر، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الانترنات. -http://www.alwaraq.com/cgi bin/doccgi.exe/booksearch

١٢ – البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ١٧٥.

١٣ – انظر مثلا ما يورده البديعي، ص ١٧١، ١٧٥.

١٤ – أبو القاسم الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبّي، ص ٢٦.

١٥ – نفسه.

١٦ – نفسه، ص ٢٦–٢٧. يورد البغدادي القصّة نفسها في خزانة الأدب. انظر الخزانة في الورّاق. -

bin/doccgi.exe/booksearch http://www.alwaraq.com/cgi

١٧ – الديوان، ص ٢/ ٤٤.

١٨ – كانت صلة المعرّي بأسرة المرتضى متينة جدًا، وكان يحضر مجلس الشّريف المرتضى. وقد رثى أبا أحمد، والد الشريفين الرضى والمرتضى الذي توفي في جمادى الأولى سنة أربع مائة. وكان أنه حضر مجلس المرتضى، فجرى ذكر المتنبّي، وكان المرتضى يكرهه ويتعصّب عليه، وكان أبو العلاء يحبّه ويرى أنه أشعر المحدثين، ويفضّله على بشّار ومن بعده كأبي نواس وأبي تمّام، فانتقصه المرتضى، وأخذ يتتبّع عيوبه، فقال أبو العلاء: (لو لم يكن للمتنبّي من الشعر إلاّ قوله: «لك يا منازل في القلوب منازل» لكفاه فضلا.) فغضب المرتضى وأمر بإخراجه، فسحب برجله حتى أخرج. ثم قال المرتضى لمن حضره: أتدرون لم اختار الأعمى هذه القصيدة دون غيرها من غُرر المتنبّي؟ قالوا: لا. قال إنما عرّض بقوله:

وإذَا أتتْكَ مَذَمّتِي مِنْ نَاقِصٍ

فَهْيَ الشَّهَادَةُ لي بِأَنّيَ كَامِلُ

انظر: أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيّب المتنبّي «معجز أحمد»، تحقيق عبد المجيد دياب، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (د. ت)، ص ١٠٠–١٠١.

١٩ – أورده، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن، بيروت: مؤسسة دار الأمانة، ١٩٧١،، ص ٢٧٨.

٢٠ – نفسه، ص ٢٧٨–٢٧٩.

٢١ – أورده البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ١٧٩.

٢٢ – البديعي، ص ١٤٦: الربعي هو أبو الحسن علي بن عيسى الربعي النحوي البغدادي المنزل الشيرازي الأصل. كان عالما في النحو. توفي سنة ٤٢٠ هـ.

٢٣ – البديعي، الصبح المنبي في حيثيّة المتنبّي، انظر ما يورده محقّق الكتاب هامش ص ١٤٦.

٢٤ – البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ١٨١.

٢٥ – نفسه ص ١٤٦.

٢٦ – نفسه، ١٤٦–١٤٧.

٢٧ – نفسه، ص ٧٨–٧٩.

٢٨ – أبو القاسم عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبّي، ص ١١.

٢٩ – نفسه، ص ٦.

٣٠ – المحبّي، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، بيروت: دار صادر، (د. ت)، ص ٥١١.

٣١ البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّ المتنبّي، ١٨٢– ١٨٣.

٣٢ – نفسه، ص ١٨٤.

٣٣ –

٣٤ – نقرأ مثلا : أَلِفْتُ تَرَحُّلِي وجَعَلْتُ أَرْضِي

قُتُودِي والغُرَيْرِيَّ الجُـلاَلاَ

فَمَا حَاوَلْتُ في أَرْضٍ مُقَامًا

وَلاَ أَزْمَعْتُ عنْ أَرْضٍ زَوَالاَ

علَى قَلَقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتِي

أُوَجِّهُهَا جَنُوبًا أو شَمَـالاَ (الديوان، ٣/ ٣٤١)

٣٥ – البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ١٧٣.

٣٦ – أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطيّب وساقط شعره، ص ١٠٦.

٣٧ – نفسه، ص ١٨٦.

٣٨ – إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ز ص ٣٧٩-٣٨٠.

٣٩ – نفسه.

٤٠ – البديعي، الصبح المنبي عن حيثيّة المتنبّي، ص ١٤٣.

ديفيد هيـــــوم

ودور المخيـــــلة

في معـرفة الغـــير

ســـمير اليوســف*

يكمن خلف هذا الجهد شغف مهمل. وكأن الجهد المبذول نفسه قد آل بهذا الشغف إلى وهدة الاهمال الى أن صُير الى إحيائه بفضل مقالة مؤرخ الأفكار الراحل اشعيا برلين «هيوم والنزعة الألمانية المضادة للعقلانية»(١).

سنأتي الى الدور الذي لعبته هذه المقالة في النهاية. اما الشغف نفسه فيمكن تلخيصه بالسؤال حول طبيعة معرفتنا بالغير.

ولئن وقع هذا السؤال في قلب «نظرية المعرفة»، وهي الميدان الراسخ في تاريخ الفلسفة، فإن الانضواء في هذا الميدان ليس بحد ذاته حافز الشغف المذكور او مولّده. فالسؤال حول طبيعة معرفة الآخرين ليس إعراباً عن محض هم معرفيّ- على الاقل في حدود المعنى والممارسة المنسوبين اليه في سياق الميدان الفلسفي التقليديّ- وانما يصدر عن حافز اخلاقيّ وجمالي معاً ويهدف الى تسويغ اعتبار معرفة الآخرين بمثابة وقوفٍ حيال لغز.

واللغز المقصود هنا هو ذاك الذي لا سبيل الى حله ما دام هناك غير. فوجود الغير ودوامهم، دواماً فعلياً او رمزياً، هو ما يُملي أنه اذا ما جاز إعتبارهم لغزاً اصلاً، وهو امر يتوقف بالدرجة الاساس على البحث في طبيعة المعرفة الممكنة لهم، فإنه لا يمكن البت بأمر هذا اللغز على صورة نهائية مطلقة.(٢).

والشغف، او السؤال، اخلاقيّ الحافز لانه لا ينحصر بطبيعة الحقائق فحسب وإنما بالقيم ايضاً، وهو جمالي ايضاً لانه ينطلق من فرضية أن الحقائق والقيم يُصار الى بلوغها من سبيل واحد، وبما يجيز القول بأن القيمة تعيّن الحقيقة بقدر ما تعيّن الثانية الأولى. فالتمييز ما بين الاثنتين، تبعاً لزعمنا، فعل تال لعملية إكتسابها جميعاً. والاعتقاد هو الكلمة المفتاح لهذه الفرضية، بل للسؤال نفسه: إننا لا نعرف الحقائق والقيم وإنما نعتقدها.

* ناقد من فلسطين يقيم في لندن.

مثل هذه الفرضية تجعل الشك بمعرفة الغير، اي بتمثيل ماهيتهم والحكم عليهم، امراً جائزاً. بيد ان الشك المنشود ليس غرضاً بحد ذاته، وهو لا يهدف حتماً الى إنكار اية معرفة على الإطلاق. فإذا ما كانت المعرفة المعنية بمثابة إعتقاد لم يعد من العسير نبذ ما نعرف وفي اقل تقدير تعليقه بما يسوغ لنا في النهاية إعتبار الغير بمثابة لغز.

انه لهذا السبب وجد الشغف المذكور ضالته في معالجة الفيلسوف الاسكتلندي ديفيد هيوم لمسألة وجود الجسم المستقل، او الواقع الخارجي عموماً. صحيح ان هيوم يعالج هذا الامر من قلب الميدان الفلسفي الراسخ، وان معالجته للامر لا تنحصر بمعرفة الآخرين، وإنما تهدف الى معالجة هذه المنحى إستكمالاً لنظامه الفلسفي حول ما يسميه بـ«علم الانسان». علاوة على ذلك فإن هيوم يشدد في النهاية على ضرورة التسليم بالاعتقاد في وجود جسم مستقل، او عالم خارجيً، وليس الشك فيه او تعليقه.

غير ان كلاً من مفهوم هيوم لـ«علم الانسان» وحجته القائلة بأن معرفتنا للواقع الخارجيً هي بمثابة إعتقاد طبيعيً، ما يتجاوز حدود الابستمولوجيا (نظرية المعرفة)، ان في سعة الطموح او الخلاصة. فعلم الانسان الذي يطمح هيوم الى إنجازه هو اساس سائر العلوم الاخرى، بما يعني ان الهم الاخلاقيً والجمالي ليسا بمنأى عن حدود طموحه. اما الاصرار على ضرورة التسليم في إعتقادنا بوجود واقع خارجيً، فإنه، على ما سنجادل لاحقاً، لا يستقيم. فما ان نقف على سرّ هذا الإعتقاد، حتى تمسي جلَّ معارفنا، التي تتجاوز حدود ادراكاتنا الفورية، موضع إرتياب، وفي كافة الاحوال، بعيدة البعد كله عن اليقين المنسوب اليها بما يوهن الاصرار على التشبث بالإعتقاد المذكور.

-حدود المعرفة:

في مستهل «شكوكية في ما يتعلق بالحواس»، وهو الفصل الاول من الجزء الرابع من الكتاب الاول لـ« بحث مطوّل في الطبيعة الانسانية»، يصرح هيوم ان سؤاله ليس سؤالاً حول اذا ما كان ثمة واقع خارجي للموجود المُدرَك، وانما حول الاسباب التي تحدو بنا الى الاعتقاد بتصوّر كهذا. وإن لفي ضوء تصريح كهذا فإن امرين لا يمكن للمرء تجاهلهما: اولاً ان هيوم يسلّم بأن المعرفة المتداولة بوجود الجسم المستقل او الوجود الخارجي لهي عبارة عن إعتقاد. وثانياً ان شاغله الرئيسي ليس البرهان على صحة او خطأ هذا الإعتقاد، وانما تقصي الاسباب التي تسوغ لنا الأخذ به.

مثل هذا المستهل قد يبدو مستهجناً بالنسبة لسؤال حول الواقع الخارجيً، غير اننا اذا ما وقفنا على مرامي مشروع هيوم الفلسفي بَطُلَ مبرر إستهجاننا. فهيوم يرمي الى تأسيس علم يدرس الطبيعة الانسانية، يكون شاغله إختبار قوى وملكات وحدود المعرفة الانسانية، او بإختصار، قدرة الانسان على المعرفة.

وبما ان هيوم يضع موضع المساءلة اية معرفة تقع ابعد من حدود ملكاتنا، بحيث نلاحظها ونخبرها، فإنه يُسقط مقولة الوجود الخارجي، او اية مقولة مكافئة مما يُرسي اساساً للزعم بوجود اجسام مستقلة. فعنده الوجود هو وجود موضوع ما(٣) ومن ثم فليس من الممكن ان تكون هناك فكرة وجود مستقل لجسم ما. بحيث لا يمكن ان يكون هناك إنطباع وجود لا يمكن ان تكون هناك فكرة كهذه طالما ان اصل كل فكرة إنطباع مستعاد(٤). اما بالنسبة للظن بما هو خارجيً فهو لا يقل خطلاً عن فكرة الوجود المستقل للجسم. فأن نزعم ان هناك وجوداً خارجياً، او ان هناك وجوداً مستقلاً عن ادراكنا لوجوده، هو ان ندّعي، ببساطة، أننا نعرف ما لا ندرك، بل وما لا يسعنا ادراكه. فمعرفتنا، بحسب هيوم، هي مجموع ادراكاتنا (انطباعاتنا وافكارنا)، لذا فإن الزعم بأن في الوسع ادراك ما يقع خارج حدود مداركنا لهو من قبيل التناقض الذاتي.

لربما يتسنى لنا الآن ان نفهم سرّ إعتبار هيوم ان مقولة وجود الجسم المستمر والمستقل عن الذهن، لهي بمثابة إعتقاد ليس حقيقة. بيد ان الاعتقاد اعظم شأناً من محض فكرة وجود جسم مستقل (او بالضرورة وجود الواقع الخارجي)، فالاعتقاد «فكرة حية وثيقة الإرتباط بإنطباع حاضر»(٥). والفارق ما بين الاثنين، اي الفكرة والفكرة الحية المرتبطة بإنطباع حاضر، يكمن في السبيل الذي يُصار من خلاله الى تلقي كل منهما. فإكتساب إعتقاد بالوجود المستقل والمتصل للواقع الخارجي لا يتلخص في إكتساب فكرة لهذا الوجود، وإنما ايضاً ما يُضاف اليها من قوة وحيوية. اما بالنسبة لمصدر القوة والحيوية اللتين تجعلان فكرة الوجود المستقل والمتصل فكرة حية، فإن هذا ما يتولى هيوم سوق تفسير له لاحقاً.

يجادل هيوم ان ليس اي من الحواس او الذهن، بمصدر اعتقادنا في إستمرارية وإستقلالية الواقع الخارجي، وانما المخيلة. ولعل اهمية المحاجة التي يسوقها في سبيل شرح كيفية حصول هذا الاعتقاد، انها تبيّن لنا ايضاً سرّ رفضه لكلتا نظريتيّ الواقعية المُرسلة والواقعية غير المُرسلة(٦). فكلتا النظريتين تقولان بوجود الواقع الخارجي المتصل والمستقل، هذا في حين ان الامر بحسب هيوم، هو ضرب من «إختلاق المخيلة».

غير ان هيوم ليس محض شاكٍ بالواقعية، مُرسلة وغير مُرسلة، او بقدرة الحواس والذهن، وليست الشكوكية هي ما يشاء الدفاع عنها في توليه امر هذا السؤال. فكما سبق الإشارة، فإن هيوم يحض، في النهاية، على الايمان بوجود الواقع الخارجيّ المستقل عن اذهاننا– ذلك ان من الطبيعي حمل مثل هذا الاعتقاد. وما محاولته شرح كيفيّة إكتسابنا له، عوضاً عن الانشغال بإظهار صحته او خطئه، الاّ ما يدل على ان غرضه ان يشرح الاسباب التي تحدو بالبشر الى الادراك والتفكير والفعل بسائر السبل التي يفعلون(٧).

الواقعية مُرسلة وغير مُرسلة:

بما ان المعرفة هي مجموع ما لدينا من ادراكات، فإن هذا ما يُملي بأن جل الوجود الذي نعي هو وجود هذه الادراكات، وليس أيما شيء آخر.

غير ان الواقعية المرسلة ترى ان الادراكات اجسام تستمر في الوجود حتى حينما لا تكون موضوعاً للإدراك. فالادراكات مستقلة الوجود عن الذهن، لذا فإنها تستمر في الوجود حتى بعدما تغيب عن الذهن، تماماً كما الاجسام. وليس من إعتراض لهيوم على افتراض الادراكات اجساماً، فهو غالباً ما يسميها كذلك. ما يعترض عليه هو الظن بأنها توجد غير مُدركَة. فالادراكات عند هيوم ذهنية الإعتماد، ومن ثم فهي داخلية وفانية ما لم تدم حاضرة الى الذهن.

وبرهاناً على ان وجود الادراكات ذهنيّ الإعتماد، يلجأ هيوم الى إختبار بسيط يتلخص في أنه اذا ما وضع المرء إصبعه امام عينه ناظراً الى جسم ما، فإنه يرى الجسم المدرَك جسمين ومن ثم يحصل على ادراكين. ولكن حيث ان الادراكات هي اجسام، بحسب الواقعية المرسلة، فإن من الجليّ ان ادراكاً واحداً مكافئاً للجسم، يدوم. والمفارقة هنا، ان الادراكات من طبيعة واحدة، ومن ثم فإن ما يحصل للإدراك الواحد يحصل، فإذا ما زال احدهما فلا بد ان يزول الآخر. وفي هذا برهان وافٍ على ان الإدراكات ذهنية الوجود.

وبما ان الادراكات غير مستقلة عن عقل المُدرِك، وانها لا تدوم غير مُدركَة، فلابد وأنها داخلية وفانية. ولكن كيف، والحالة هذه، لا نبرح نؤمن بالوجود المتصل للأشياء غير المدركَة؟ ان هذا على وجه التحديد ما يزمع هيوم شرحه عندما يحيل مصدر الاعتقاد بالوجود الخارجيّ المتصل الى المخيلة. غير ان المتوجب التعريج اولاً على موقفه من الواقعية غير المرسلة.

تسعى الواقعية غير المرسلة، او ما يسميها هيوم «بالنظرة الفلسفية»، الى تجنب الصعوبة التي تنتهي عندها الواقعية المرسلة من خلال التمييز ما بين الادراكات والاجسام الخارجية. فحيال البرهان على ان الإدراكات داخلية وفانية، لا يجد اتباع هذا الضرب من الواقعية مناصاً من إفتراض نظرية تقول بإزدواجية وجود الإدراك والشيء والمدرَك. فالادراك يعتمد على العقل، لذلك فهو داخلي وقابل للفناء، في حين ان الجسم مستقل، لذا فإنه يواصل الوجود بمعزل عن ادراكنا او عدم ادراكنا له.

وتبعاً لأصحاب هذه النظرة، فنحن اذا ما ايقنا وجود اجسام، فهذا لأن الادراكات هي بمثابة صوَر لها، وبما يعني ان هناك اجساما موجودة على نحو مستقل.

ولكن على رغم ان هيوم ينكر صحة فرضية الواقعية المرسلة بأن الإدراكات اجسام مستقلة دائمة الوجود، الاّ انه في الوقت نفسه لا يقبل التمييز ما بين الادراكات والاجسام، واقله كذلك عزو صفة الوجود الخارجيّ لهذه الاخيرة:

«ليس هناك مبدأ للفهم او المخيلة يقودنا على الفور الى إحتضان هذا الرأي للوجود المزدوج للإدراكات والاجسام، وليس يسعنا بلوغ هذا الرأي من خلال الفرضية الشائعة للهوية وإستمرار إدراكاتنا المتقطعة..»(٨)

فبما ان ادراكاتنا هي كل ما نمتلك من معرفة، فإن السبيل الوحيد للبرهان على وجود اجسام خارجية، ومن ثم البرهان على صحة نظرية الوجود المزدوج، هو البرهان على ان الادراكات هي بالفعل صور الاجسام، وان هذه الاخيرة علّة حصولها: فيتوجب علينا ان نتبيّن مثلاً ان ادراكنا للكرسي هو صورة للكرسي كجسم مستقل ذي وجود خارجيّ، وان هذا الاخير لهو علة الادراك المقصود.

المشكلة ان هذا الضرب من الاستدلال غير متوافر لنا في موقفنا الراهن. فما نحاوله هنا إستدلال من معلول مُدرك الى علة غير مُدركة، اي إقامة علاقة ما بين الادراك (الصورة) بما هو معلول والجسم بما هو علة. بيد ان علاقة كهذه لا يمكن ان تستقيم طالما ان العلاقة السببية، تبعاً لفلسفة هيوم، ما هي الا عادة شهود إقتران حادثتين او جسمين. ومثل هذا الامر غير متوافر لنا طالما اننا لا نعي إقتراناً كهذا ما بين الصورة والجسم، وإنما نحن نحاول إقامة علاقة بين ما هو مدرَك، اي الصورة، وما هو غير مدرَك، اي الجسم، وهذا ممتنع. فليس من سبيل للإستدلال من المدرَك الى غير المدرَك.

وطالما ان الادراكات هي كل ما لدينا، فان الاقتران الوحيد الذي يسعنا الإحاطة به هو ذاك الذي ينشأ ما بين ادراكين. والسؤال المطروح والحالة هذه: اذا لم تكن الاجسام المزعومة هي علة الإدراكات، فما الذي يتسبب بوجود او ظهور إدراكات متنوعة ومختلفة في اذهاننا؟

مثل هذا السؤال لا يمثل تهديداً لحجة هيوم. فالفيلسوف الاسكتلندي لا ينكر إنكاراً موجباً وجود اجسام خارجية، ولا هو ينكر ان الاجسام، اذا ما وجدت، قد تكون علة إدراكاتنا. وقصارى ما يرمي هيوم التوكيد عليه، اولاً، ان لمن غير الممكن ان نقيم علاقة ما بين الادراك والجسم المزعوم نظراً الى حقيقة ان الادراكات هي كل ما عندنا. وثانياً، ان حقيقة وجود إنطباعات لأجسام مختلفة، لا يدل لزاماً، على ان الاجسام المعنية ذات وجود خارجيّ مستقل وبما يمكنها التسبب بحصول ادراكاتنا. والى ما ورد في حجة هيوم حول إعتماد الادراكات على الذهن، فإن إحتمال وجود غير إنطباع واحد للجسم الواحد ما يدل على ان وجود ادراكات متباينة لا يبرهن على وجود اجسام مختلفة.

اما في ما يتصل بزعم هيوم ان المخيلة لا تسوّغ «نظرية الوجود المزدوج»، فيرى البعض ان هيوم لا يسوق حجة مقنعة بهذا الصدد وانما تراه يكتفي بطرح تحدٍ.

والحق فلئن مال الفيلسوف الاسكتلندي الى تحدي الزعم القائل بأن المخيلة هي مصدر نظرية الوجود المزدوج، فإنه لا يتوقف عند ذلك. فهو حينما يجادل بأن المخيلة هي مصدر إعتقادنا المتداول بأن الادراكات اجسام تدوم بمعزل عن ادراكنا لها، إنما هو يجادل، في الوقت نفسه، ضد الزعم القائل بأن المخيلة هي مصدر نظرية الوجود المزدوج.

ولكن اذا لم يسع العقل او المخيلة تسويغ نظرية كهذه، فكيف امكن ورود هذه النظرية، او على الاقل ورود محض الظن بإزدواجية وجود المدرَك وغير المدرَك؟

يرى هيوم– وهو كما نعلم عازم على إبانة مصدر حصولنا على افتراضات خاطئة كهذه، بقدر عزمه على دحضها– ان «النظام الفلسفي يكسب كل تأثيره على المخيلة بواسطة التأثيرات السوقيّة»(٩). فأتباع الواقعية غير المرسلة انما يتبنون اولاً وجهة نظر الواقعية المرسلة حول الوجود المستقل والمتصل لغير المدرَك. غير انهم ما ان يوقنوا ان لا اساس راسخ لمثل هذه النظرة حتى يسارعوا الى دعمها من خلال تقديم عنصر إضافي مختلف. فعوضاً عن القول ان الادراكات اجسام تدوم غير مدركَة، فإنهم يقولون ان هناك إدراكات واجساما وإن الاولى داخلية وفانية، بينما الاخرى مستقلة الوجود بمعزل عن ادراكنا لها.

فما تحاوله نظرية الواقعية غير المرسلة هو مصالحة المخيلة والعقل. فعندها ان المخيلة تعتبر الإنطباعات المتشابهة متطابقة، في حين ان العقل لا يبرح ملاحظاً الإنقطاع في سياق ظهور هذه الإنطباعات. الى ذلك فبينما تعزو المخيلة صفة الوجود المتصل الى الإدراكات الساكنة، من حيث هي ادراكات غير حاضرة الى الذهن، لا يسع العقل إجازة الظن بأن الادراكات موجودة حتى حينما تكف عن الحضور عنده. وعوضاً عن ذلك فإنه يعزو مثل هذا الامر الى الاجسام(١٠).

–الإعتقاد بالوجود المتصل لغير المُدرَك:

قلنا ان المخيلة، تبعاً لهيوم، هي مصدر الإعتقاد بالوجود المتصل لغير المدرَك. فليس في مقدور الحواس او العقل إنتاج إعتقاد كهذا.

فمن التناقض للحواس ان تسوق هذا الاعتقاد طالما ليس في وسع المرء ان يحسّ، او ان يدرك ادراكاً حسياً، ما قد كفّ عن إدراكه اصلاً. فلئن وسع الحواس إنتاج فكرة او إعتقاد، على الاطلاق، فإنه سوف يكون الإعتقاد بالوجود المستقل لغير المدرَك. وإذا ما كان من الممكن حصول هذا الامر، فإن في ذلك دلالة على ان حواسّنا قادرة على التمييز ما بين الأجسام، بإعتبارها كيانات مستقلة، وما بين ذواتنا، بإعتبارها صاحبة الحواس. وهذا ما قد يُسوّغ لنا الإفتراض، وإن جدلاً، بأن الأجسام مستقلة عن العقل، وإن في وسعنا التمييز ما بينها نظراً الى تباين خواصّها. ففي مقدور الحواس التمييز ما

بين الكرسي والباب، مثلاً، نظراً الى حقيقة ان كلاً من هذين الجسمين ذات خواص تختلف عن خواصّ الآخر.

غير ان هذا الافتراض يُلزم إفتراضاً لاحقاً حول طبيعة هذه الخواص. فلا بد وان تكون هذه الخواص متماثلة الطبيعة تماثلاً ييسر تلقيها من قبل الحواس.

يتبع من ذلك ايضاً ان خواص الاشياء لا بد وأنها على قدر من التماثل مع خواصنا، نحن الذات المدركة، الاّ لما امكن للحواس التمييز ما بين الاجسام وبيننا. فإستقامة المقارنة ما بين الاجسام المحسوسة والذات المدركة ادراكاً حسيّاً، إنما ترسو على اساس طبيعة مشتركة ما بين المدرِك والمدرَك بما يتيح التمييز بعد ذلك ما بين خواصهما المختلفة.

ولكن هل مقارنة من هذا الطراز ممكنة؟

يستبعد هيوم استقامة مقارنة كهذه نظراً لصعوبتين بارزتين:

اولاً، انه حتى لو جاز لنا إفتراض الإدراكات كأجسام مستقلة، فإن لمن غير الممكن مقارنتها مع ذواتنا، الاّ اذا إعتبرنا هذه الذوات كينونات مستقلة هي نفسها وذات خواصّ من الطبيعة نفسها للأجسام الخارجية. فهل يسعنا القول ان ذواتنا المدركة بمثابة اجسام ميسورة للحواس كما لو انها اجسام خارجية؟

لا شك وان قولاً كهذا جائز، اذا ما إفترضنا ان الذات المدركة ليست «شيئاً مفكِّراً»، وإنما هي جسد المرء نفسه، وان من الممكن التمييز ما بين هذا الجسد والأجسام الاخرى. بيد ان هيوم يعتبر مثل هذا الافتراض مغالطة شائعة. فنحن في الحقيقة لا ندرك اجسادنا كأجسام مستقلة: فـ«ليس جسمنا ما ندرك حينما ننظر بعين الإعتبار الى اطرافنا واعضائنا، ولكنها الإنطباعات التي تلج بواسطة الحواس»(١١)

وهذا ان دلّ على امر فإنه يدل على ان المقارنة الوحيدة الواردة ما بين ذواتنا والاجسام الاخرى لهي المقارنة ما بين إنطباعات او إدراكات مختلفة، لذواتنا وللاجسام الاخرى. بل ان هذا ما يدل على اننا لا نستطيع إعتبار الإدراكات اجساماً، وبما يفضي بنا الى الحديث عن الصعوبة الثانية:

هيوم، على ما بسطنا القول، يجادل بأن الادراكات كينونات ذات وجود ذهنيّ الإعتماد. وهو قد أبان لنا من خلال الاختبار ان الادراكات لا يمكن الاّ ان تكون كذلك. اما الآن فإنه يضيف القول بأن سائر الادراكات، سواء كانت إنطباعات الصلابة والحركة والامتداد، اي ما يسمى، في رطانة «نظرية المعرفة»، بـ«الخواص الأولية»، ام كانت إنطباعات الذوق واللون والرائحة، اي ما يُعرف بـ«الخواص الثانوية»، ام إنطباعات اللذة والألم، لهي على قدم المساواة. فإذا ما حدث ان ظننا ان هذه الإنطباعات مستقلة عن الذهن، فإن هذا الظن مغالطة ليس في وسع الحواس إقترافها اصلاً. وإذا وسع حواسنا خداعنا في ما يتصل بمواضع وعلاقات إدراكاتنا، فإن في وسعها خداعنا فيما يتعلق بطبيعة هذه الإدراكات، وهذا غير وارد عند هيوم، ذلك ان «سائر افعال واحاسيس الذهن معروفة عندنا من الوعي.. ومن اللازم ظهورها على ما هي عليه في كل صفة لكي تكون على ما هي عليه.»(١٢).

هذا بالنسبة للحواس. اما بالنسبة للعقل فيوظف هيوم المحاجة نفسها في دحض «نظرية الوجود المزدوج».

وخلاصة القول انه اذا ما كان العقل، او الذهن، مصدر الإعتقاد الشائع بالوجود المتصل لغير المدرَك لكانت هذه النظرية صالحة. فقد يسع العقل ان يكون مصدراً لهذا الإعتقاد اذا ما افلحنا في الاستدلال من المدرَك الى غير المدرَك، اي اذا ما تمكنا من إقامة علاقة سببية ما بين الادراكات والاجسام، وهذا ما يصعب البرهان عليه كما رأينا عند تطرقنا لنظرية الوجود المزدوج.

-المخيلة:

ولكن اذا لم يكن اي من العقل او الحواس مسؤولاً عن الاعتقاد بالوجود الخارجي المتصل لغير المدرَك، فكيف تكون المخيلة اذن؟

على الرغم ان سائر الانطباعات داخلية وفانية، وانها جميعاً، الى ذلك على قدم المساواة، الاّ ان بعضها، على ما يضيف هيوم مستدركاً، يظهر كما لو انه ذو وجود مستقل ومتصل. فبعض الانطباعات ذات خواصّ إستثنائية تجعلها تبدو إنطباعات خارجية. وهذا الظهور مردّه الى المخيلة.

وخلافاً لسابقيه، ديكارت ولوك، فإن هيوم يرفض الفرضية القائلة ان «الانطباعات الخارجية» تحصل بشكل قسريّ عندنا– فهو قدّ سلّم بأنها إنطباعات تفرض نفسها على المدرِك، لتوجب عليه ان يسلم بإستقلالية وجود هذه الانطباعات، وهذا ينسف نظريته.

يجادل هيوم انه لو كان هذا الزعم صحيحاً لكانت إنطباعات

مثل اللذة والألم، وهي الانطباعات التي تفعل فعلها بقوة، قسرية ايضاً أسوة بإنطباعات الشكل واللون والإمتداد والصوت وغيرها من الانطباعات التي يُفترض انها تدوم، حتى بعدما نكفّ عن ادراكنا لها. وهذا الكلام الى العبث اقرب، اذ كيف يمكن للإحساس بالألم ان يدوم حينما لا نحسّ به بعد؟

ولكن اذا لم تكن صفة القسرية هي الصفة التي تجيز إعتبار بعض الإنطباعات خارجية، فأية صفة تجعلها كذلك؟

يتكلم هيوم عن صفتين: الثبات والإنسجام. الاولى هي تماثل بعض الإنطباعات على رغم ما يرد بين ظهورها من إنقطاع. فمثلاً، عندي الآن ادراك للكتاب الماثل امامي، ولكنني اذا ما املت وجهي عنه للحظات قليلة، ثم عدت انظر اليه ثانية، فإن ادراكي الجديد للكتاب سيبدو ليَ الانطباع نفسه الذي خالجني من قبل.

لكن بعض الاجسام المفترضة قد تمرّ بتحولات كبيرة في صفاتها وخواصها ما بين الادراك الأول والثاني بما يجعل من المستحيل على المرء ان يعتبر الادراكين الاول مطابقاً للإدراك الثاني– مثلاً قد تكون المدة الزمنية الفاصلة ما بين الادراكين ليس بضع لحظات فحسب وانما ايام او اعوام. عليه فلابد من صفة اخرى، وهذا ما يقودنا الى صفة الانسجام. فيمكن القول في ضوء صفة كهذه ان ثمة انطباعات مماثلة لأجسام مختلفة نظراً الى ما يكمن بينها من إنسجام.

يسوق هيوم غير مثال واحد على قدرة الانسجام على إشاعة الإعتقاد في الوجود المتصل: مثلاً قد أسمع صوتاً مفاجئاً، فيبدو لي اشبه بصوت انفتاح باب الغرفة. وعلى رغم انني لا ارى الباب اصلاً، الاّ انني أعتقد على الفور بأن باب غرفتي قد فُتح. فحصول هذا الإعتقاد نتيجة خبرتي الماضية انني كلما سمعت هذا الصوت بالذات لاحظت إنفتاح الباب(١٣).

وعلى ما يجادل هيوم، يظهر الإعتقاد بوجود باب، قيّد الفتح، رغم ان الباب المفتوح غير مدرَك، في سبيل دفع التناقض ما بين سماعي لصوت يشي بأن الباب يُفتح، وخبرتي الماضية في سماع الصوت المذكور مصحوباً برؤية الباب يُفتح.

ولكن اين هو التناقض الذي يظهر الإعتقاد بالوجود الخارجي المتصل لكي يحول دون مغبته؟ فماذا لو حدث انني سمعت ذلك الصوت، ولم اعتقد على الفور بأن الباب قيد الفتح، فأي تناقض في ذلك؟

فلكي يحصل التناقض المتحسب، فلا بد وان يكون عندي إعتقاد صادر عن خبرة ماضية انه كلما سمعت ذلك الصوت بالذات رأيت الباب يُفتح. غير ان هيوم لا يقصد التناقض بهذا المعنى. والشرح الذي يسوقه لاحقاً يبيّن ان الامر لا يتعلق بأي تناقض ابداً:

«إنني معتاد على سماع صوت كهذا وفي الوقت نفسه رؤية جسم في حركة. بيد انني لم احصل على كلا الادراكين في هذه اللحظة بالذات. فهذه الملاحظات متناقضة الاّ اذا ما افترضت ان الباب لم يلبث قائماً، وانه كان قد فُتح من ادراكي له كذلك: وهذا التصوّر الذي كان في البداية معيارياً وفرضياً يكتسب قوة وثباتاً لانه الوحيد الذي يمكنني من التوفيق ما بين هذه التناقضات.»(١٤)

إن قراءة يقظة لهذه السطور تبيّن ان ما يقصده هيوم بالفعل هو ان التصوّر او الاعتقاد بأن الباب ما لبث هناك، وانه فتح من دون ادراكي له، لا يُزيل تناقضاً وانما في الحقيقة يعزّز الانسجام ما بين الخبرة الماضية والخبرة الحاضرة.

إن من المهم التنبيه الى ان ضرب الإستدلال المتبّع هنا في سبيل بلوغ الإعتقاد بالوجود المتصل لغير المدرَك ليس هو ضرب الاستدلال الى العلاقة السببية. فإستدلال العلاقة السببية انما هو نتاج عادة مكتسبة من خلال التعاقب المنتظم للإدراكات، وان لمن الاستحالة بمكان على هذه العادة المكتسبة ان تتجاوز درجة إنتظام تعاقب هذه الإدراكات. هذا في حين ان عملية إستدلالنا من إنسجام الاجسام والخبرات الى الاعتقاد، بإستمرارية وجود غير المدرَك، تتجاوز مثل هذا الانتظام. وكما ينبري احد المعلقين على نصّ هيوم فإننا في الاستدلال السببي نجادل من ادراكات نمتلكها الى ادراكات اخرى نمتلكها ايضاً، بينما في حال الانتقال من الانسجام الى الدوام، تجدنا ننتقل مما عندنا من إدراكات الى إدراكات واوضاع لا نمتلكها(١٥).

-الاستدلال من الثبات:

على رغم صلاح هذه الحجة الاّ ان هيوم لا يعوّل عليها كثيراً، خالصاً الى القول بأن صفة الإنسجام ليست من القوة ما تكفي لكي يُستدل بها على الإعتقاد بالوجود المتصل لما غير المدرَك. وعوضاً عن ذلك فإنه ينكفىء الى صفة الثبات، وكان تطرق اليها من قبل.

وثبات بعض الانطباعات مما يُدعى «الانطباعات الخارجية» مستقى من خلال ملاحظة ان ادراك المرء لبعض الأشياء الآن، لا يختلف في أيما شيء عن ادراكه لها مرات عدة من قبل، على رغم الإنقطاع الواقع بين حالات الادراك المختلفة. فمثلاً، ادراكي للشجرة الآن، وإدراكي لها قبل ساعة هما ادراكان متشابهان، وفردياً، متطابقان الى درجة يصدق القول بأنهما الادراك نفسه. بيد ان ما يحول دون فهم الامر على هذا الوجه حقيقة إدراكي للإنقطاع الواقع ما بين ظهوريهما.

فإذا ما سلمنا، جدلاً، ان كلاً من ادراكي للشجرة قبل ساعة وادراكي لها الآن هما الادراك نفسه، فإن هذا يُملي علينا تفسير ما جرى لهذا الانطباع «الواحد»، على حسب الظن، خلال فترة انقطاعه ما بين ظهوره الاول والثاني. فهو اما انه يستمر في الوجود من دون ان يكون حاضراً الى الذهن. او انه يفنى، وفي هذه الحالة الاخيرة فإن الادراك الثاني يكون ادراكاً جديداً، بما يُبطل الزعم بأن الاول والثاني ادراك واحد. يزعم هيوم ان تناقضاً لا مناص من وقوعه حيال الانقطاع في وجود الانطباعات المتشابهة من جهة، وهوية هذه الانطباعات العددية من جهة اخرى. وهذا التناقض هو الذي يحضّ «النزوع الطبيعيّ للمخيلة» بحسب تعريف هيوم، على سوق إعتقاد الوجود المتصل لغير المدرَك كقناع غرضه اخفاء الانقطاع الواقع في الادراكات، وانه تبعاً لتوافر قناع كهذا نخلص الى إعتبار الانقطاع المذكور انقطاعاً في ظهور الادراكات وليس في وجودها.

ولكن كيف يحدث ان تصير فكرة الوجود المتصل لغير المدرَك اعتقاداً؟

يرى هيوم ان الاعتقاد هو بمثابة فكرةً حية، وانها تكتسب الحياة من «ذاكرة الانطباعات المنقطعة، وما تمنحنا اياه من حافز لكي نعتبرها الانطباعات نفسها.» ومثل هذا الكلام لا يعني الكثير الاّ اذا تعرفنا على النظام الذي يسوقه، وهو نظام يتألف من اطوار مختلفة:

فهناك، مثلاً، طورُ الهوية. وفي هذا الصدد يجادل هيوم ان الجسم يكتسب هويته من خلال توافر امكانية رؤيته في اوقات متباينة. فإنت اذا ما إكتفيت بالنظر الى الجسم نفسه مرة واحدة فقط فإن قصارى ما يسعك الخلوص اليه ان الجسم هو نفسه. وهذه خلاصة لا تفيدنا بأيما شيء ما عدا فكرة الوحدة. بيد ان رؤية الجسم مرات متعددة في الوقت نفسه لا يفيدنا ايضاً بفكرة الهوية وانما بفكرة العدد. فكثرة الادراكات في وقت واحد انما تفضي الى فكرة العدد فحسب، هذا في حين ان فكرة الهوية هي تلك التي تجمع الوحدة الى العدد.

اما السبيل الى تعيين هوية الجسم فيكون من خلال تطبيق فكرة الزمن بمعونة «إختلاق المخيلة» على حد عبارة هيوم. فإختلاق المخيلة هذا يتيح لنا رؤية الجسم عبر الزمن من دون ملاحظة الإنقطاع الواقع ما بين لحظة زمنية واخرى لاحقة او سابقة– بما ان هذا انقطاع في ادراكنا للجسم.

فإذا ما كان هذا شرحاً وافياً لكيفية عزونا هويّة تامة الى الجسم، وكيفية تحققها وعدم إنقطاعها عبر الزمن ايضاً، فإن في وسعنا المبادرة الى التحقق من السبيل الذي يفضي من خلاله ثبات الانطباعات المتشابهة الى نسب هوية عددية لها على رغم الانقطاع في ظهورها.

وينبغي علينا الاخذ بعين الحسبان ما يقوله هيوم في مرحلة مبكرة من «بحث مطوّل في طبيعة الانسان» فيما يتصل بمسألة التشابه بإعتبارها علاقة تربط الافكار ببعضها البعض. فتبعاً لتفسيره الامر في حينه، فإن هذه العلاقة بالذات هي «المصدر الاخصب للخطأ»(١٦). فعلاقة التشابه هذه لا تسوّغ فقط ربط فكرة بأخرى وانما استبدال الواحدة بالثانية. واذا ما حصل الانتقال من ثبات الإدراكات المتشابهة الى هويتها العددية، فهذا لان مثل هذه العلاقة تسوّغ ايضاً ربط استعداد ذهني بآخر واستبدال الواحد بالثاني. واذا ما حدث مثل هذا الربط والاستبدال تمسي الافكار المنقطعة متشابهة. فطبيعة الفعل الذي يؤديه الذهن انما تعتمد الى حدّ كبير على استعداده خلال ادائه هذا الفعل. فإذا ما كان هناك استعدادان ذهنيان متشابهان، فإن لفي وسع العقل الانتقال من واحد الى آخر بسهولة ومن دون ان يغيّر طبيعة الفعل الذي كان يؤديه خلال استعداده الاول. وهكذا فكما يُصار الى نسب هوية تامّة لاي جسم، يُصار الى نسب هوية عددية الى إنطباعات متشابهة. ذلك ان إستعداد العقل خلال إدراكه جسم ذي هوية تامة شبيه بإستعداده حينما يُقبل على معاينة مسلسل الاجسام، او الادراكات المتشابهة. وهذا يعنى ان نشاط العقل كإدراك جسم ذي هوية تامّة هو النشاط نفسه عند ادراكه تعاقب سلسلة من الاجسام المترابطة. وان استمرار النشاط خلال إنتقاله من جسم الى

آخر لهو يسير يُسر إستمراره في ادراك الجسم ذي الهوية التامّة.

على هذا الوجه يكون إستبدال مسلسل الاجسام المترابطة بالهوية العددية، وكذلك الامر بالنسبة للإنطباعات المتشابهة. فتربط علاقة التشابه افكار الادراكات المنقطعة واضعة العقل في استعداد يتيح له الإنتقال من فكرة الى ثانية مؤدياً دوره كما لو انه يدرك ما هو غير منقطع وثابت. فإستعداد الذهن خلال معاينته الافكار المترابطة شبيه بإستعداده خلال معاينته الادراك الثابت، ومن ثم فإن نشاط العقل واحد في كلا الحالين بما ينجلي عن تعريف الإنطباع الواحد بالإنطباعات الاخرى الشبيهة.

إن تعيين السبيل الذي يُصار بموجبه نسب الهويّة العددية الى الإنطباعات المتشابهة يجعلنا على تناقض مع ادراكنا للإنقطاع في ظهور هذه الإنطباعات. اما مصدر التناقض فهو الادراكات المتعارضة لكل من المخيلة والحواس. فالمخيلة تحضنا على الظن ان انطباعاتنا المتشابهة، متطابقة الهوية، بينما تجعلنا الحواس ندرك الانقطاع الواقع في هذه الانطباعات.

ومثل هذا التناقض يؤدي الى اضطراب يجهد الذهن الى التخلص منه. اما السبيل الى ذلك فيكون في تخلص الذهن من احد نمطي الادراكات المتعارضة: ادراكات المخيلة او ادراكات الحواس. ولكن بما ان التضحية بإدراكات الاولى غير ميسورة، فلا مناص من السعي الى التخلص من ادراكات الثانية لا سيما وانها هي التي تقدم الوعي بالانقطاع في ظهور الانطباعات. ومن ثم فإننا نفترض ان هذه الانطباعات متصلة وثابتة خلافاً لما يشوب ظهورها من إنقطاع.

بيد ان مخرجاً كهذا ليس بحل نهائي للتناقض. فالانقطاع قد يكون جلياً جلاءً من المحال تجاهله. فمثلاً، الانقطاع ما بين ادراكي الاول للشجرة وادراكي الثاني لها، تبعاً للمثال السابق، قد يكون مديداً بما قد ينجم عن صعوبة لا تُنكر في تعريف الادراك الاول بالثاني بما يتوافق مع العرف السائد في تعريف الانطباعات المتشابهة. وحيث ان ظهور الانطباع الى الذهن لهو وجوده ذاته، فليس من اليسير الافتراض ان الانطباع غير متغيرٍ او منقطع حينما يكون غائباً عن الذهن زمناً طويلاً.

وتكمن الصعوبة هنا في تقديم تفسير مقنع بأن الانقطاع في ظهور الادراكات لا يُلزم إنقطاعاً في وجودها. غير ان هيوم يلتمس التفسير المنشود في الإعتقاد الشائع بين الناس، بمن فيهم الفلاسفة، ان الادراكات اجسام محسوسة ذات وجود خارجيٍ مستقل عن إدراكنا لها. وما هذا الإعتقاد، على ما يزعم الفيلسوف الاسكتلندي، الاّ بمثابة نتاج نزوع المخيلة الطبيعي.

ولكن كيف يحصل امر كهذا؟

لقد جادل هيوم ان وجود الادراكات ذهنيَ الإعتماد، فكيف يجوز الزعم بأنها (الادراكات) تدوم من دون ان تكون حاضرة الى الذهن ايضاً؟ ثم كيف لها ان تختفي وتعاود الظهور، ولأجل مديد احياناً، من دون ان تمرّ بتغيرات عظيمة؟ إن اجابة مقنعة على جلّ هذه الأسئلة تتوقف على فهم ماهية الذهن عند هيوم:

الذهن، يقول هيوم «ليس سوى كومة من الادراكات المختلفة، مرتبطة ببعضها البعض عبر علاقات معينة، او مفترضة، وإن إفتراضاً خاطئاً، انها موهوبة بصفة البساطة والهوية التامة. وبما ان كل إدراك قابل للتميّز عن الآخر يمكن ان يُعتبر موجوداً وجوداً مستقلاً فمن المحقق ان يتبع ذلك ان لا شطط في الظن بإنفصال اي ادراك عن الذهن، اي قطع كافة علائقه مع كتلة الإدراكات المترابطة التي يتكوّن منها الكيان المفكر.»(١٧)

فقد يستمر الإدراك في الوجود وان لم يكن حاضراً الذهن، بما هو عليه الذهن من كومة الادراكات المترابطة. يتبع ذلك ان الادراك وان كان غائباً عن الذهن فإنه لا يشهد تحولات مهمة. الى ذلك فمن الواضح ان الفرضية المغالطة في الذهن بأن الادراكات بسيطة وذات هويّة تامة هي التي تجعل الإعتقاد بالوجود المتصل والمستقل لغير المدرَك وارداً.

بيد ان هذا الاعتقاد، على ما يستدرك هيوم، ليس محض هبة من إختلاق المخيلة، او امر حيازة اية فكرة، وإنما إكتساب فكرة ذات قوة وحيوية بما يخوّلها ان تكون إعتقاداً. وعلى ما سبق القول، فإن هيوم يعزو مصدر القوة والحيوية التي تجعل إبتكار المخيلة هذا إعتقاداً (اي الوجود المتصل والمستقل لغير المدرَك) الى الانطباع الدقيق في الذاكرة. وكما هو معلوم فالإنطباعات ادراكات دقيقة تُرسل قوتها وحيويتها الى الافكار التي ترتبط بها. وهذا يحصل لان العلاقة القائمة ما بين الانطباعات والافكار المرتبطة بها توفّر إنتقالاً سلساً ما

بين الاولى والثانية. وعلى هذا المنوال ينتقل الذهن من الانطباع الى الفكرة حاملاً حيوية الاولى الى الاخرى من دون ادنى عائق يعوقه.

إن نزوعاً للمخيلة طبيعي، هو نفسه ناجم عن العلاقة ما بين الانطباعات والافكار، ما يجعل رحلة الذهن ما بين الاولى والثانية قابلة للحدوث سلسة. بيد ان ثمة نزوعاً آخر للمخيلة، طبيعي ايضاً، وإن لم يصدر عن العلاقة ما بين الافكار والإنطباعات، وإنما عن الإنطباعات الدقيقة للذاكرة، هو الذي يسوق فكرة الوجود المتصل والمستقل مزودة، بفضل صدوره عن الانطباعات الدقيقة للذاكرة بما يكفي من القوة والحيوية ما يجعل الفكرة المذكورة إعتقاداً طبيعياً بالوجود المتصل والمستقل لغير المدرَك.

- إعتقاد هو ام حقيقة:

ولكن اذا ما كان هيوم قد افلح في تقديم شرح لكيفية إكتسابنا الاعتقاد بوجود واقع خارجيّ، فهل افلح ايضاً في تجنب السؤال اذا ما كان ثمة واقع خارجي اصلاً؟ فالامر يتوقف على مدى نجاحه في تجنب الوقوع في شرك الإجابة على مثل السؤال.

يعتبر هيوم طرح هذا السؤال من قبيل العبث. وعلى بسطنا القول، فهو يرى ان من المتوجب علينا ان نسلم بوجود واقع خارجيّ لانه اعتقاد طبيعي لا يسعنا الاستغناء عنه مهما بلغ الشك بنا مبلغاً. بيد ان الحض على إلتزام موقف كهذا قد يشي ان هيوم يعتبر الاعتقاد بوجود واقع خارجيّ بمثابة تمثيل لحقيقة قائمة– اي وجود واقع كهذا بالفعل. فيمضي ج. رايت، احد المعلقين على نصّ هيوم، بأن هناك محاجة قويّة لصالح هذا التصوّر. ذلك ان فلسفة هيوم، على ما يزعم رايت، لا تصدر عن مقدمة منطقية بوجود واقع خارجيّ فحسب، وانما تسوّغ الخلوص الى ان هناك ادراكات هاربة واجساما مستقلة وغير متغيّرة(١٨).

وهذا ان دلّ على امر فإنه يدل على ان هيوم، وخلافاً لما يزعم، لا يرفض «نظرية الوجود المزدوج» وإنما في الحقيقة يُصادق عليها.

يجادل رايت انه من دون هذه المقدمة المنطقية لا يسع هيوم الخلوص الى ان كل ما نعيه من إدراكات ذات وجود ذهنيّ الاعتماد. ولكن هيوم، كما سبق ورأينا، يدحض الفرضية القائلة بأن الادراكات اجسام مستقلة تدوم في الوجود غير مدركَة. وهو بمعونة إختبار بسيط يبرهن على ان التغيّر الحادث في الادراك او الجسم، عائد الى حالة المدرِك، وليس الى الادراك، او الجسم، نفسه.

اما رايت فيميل الى الاستنتاج ان كلام هيوم هذا يبيّن ان التغيّر يحدث في ما يسميه بـ«الجسم الإدراكي» وليس «الجسم الحقيقي»، ومن ثم فإن الاول يختلف عن الثاني. وما يحاوله رايت هنا هو إعتبار تصريح هيوم بضرورة التسليم بوجود واقع خارجي تسليماً مبدئياً، بمثابة المقدمة المنطقية لحجته القائلة ان الادراكات ذهنية الاعتماد. فمثل هذه المحاولة تتيح له الخلوص الى انه اذا ما كانت حجة هيوم صالحة، فلا بد وان مقدمتها المنطقية صالحة ايضاً.

ولكن هل يحتاج هيوم الى مقدمة منطقية كهذه؟ بحسب رايت، فإن هيوم اذا ما شاء البرهان على ان الادراكات ذهنية الاعتماد، فلا مفر له من الانطلاق من مقدمة كهذه. فإن أحجم فقصارى ما يسعه البرهان عليه هو ان التغيّر الحادث في خواص الاجسام مرده الى المدرِك نفسه، ومثل هذا البرهان لا يكفي لإرساء الزعم بأن الادراكات ذهنية الاعتماد– فالتغيّر في خواص الجسم، لا يُملي بأن لا وجود للجسم خارجيّ ومستقل.

ولكن رايت يبدو وكأنه اخفق في فهم معنى الجسم، او الادراك، عند هيوم حقّ الفهم. فالجسم او الادراك، ما هو الاّ جملة الخواص التي يتكوّن منها. وما يسعنا ادراكه في النهاية خواص، او صفات، نظير الصلابة والامتداد واللون والطعم..الخ، وكل هذه ادراكات تستوي على قدم المساواة بحسب هيوم. فخواص، او صفات، الكينونات التي يسعنا ادراكها ليست خواص مادة قائمة بذاتها، بحيث اذا ما تغيرت الخواص تبقى هي (المادة) على ما هي عليه، وانما الخواص هي المادة نفسها للجسم المدرَك. فإذا ما تغيرت، والتغيّر مرده الى المدرِك نفسه، فهذا ما يدل على ان الجسم قد تغيّر. واذا لم تعد حاضرة الى الذهن فإن هذا يدل على ان الجسم لم يعد موجوداً.

على هذا يجوز الخلوص الى اننا نعرف ان الاجسام، او الادراكات، ذهنية الاعتماد من دون ان نعتبر الانطلاق من التسليم بوجود واقع خارجي مقدمة منطقية. ولكن الاّ تقودنا مثل هذه الخلاصة الى إنكار وجود واقع خارجي في النهاية؟ ذلك انه اذا ما جازت هذه الخلاصة، فأية فائدة من ضرورة

التسليم بوجود واقع خارجيّ تسليماً بديهياً؟ ولئن كان «كل شيء يظهر الى الذهن ليس بشيء الاّ بمثابة ادراك، ومن ثم فهو قابل للانقطاع، ومعتمد في النهاية، في حضوره على الذهن»(١٩) الاّ يعني ذلك ان هيوم مرغم على التسليم بصحة النهاية التي يبلغها باركلي بأن «الوجود المطلق للأشياء غير المفكِرة، من دون ادنى علاقة الى حقيقة انها مدركَة، لهو وجود ممتنع على الفهم امتناعاً مطلقاً»؟(٢٠)

يوجهنا فوغلين، احد نقّاد نظرية هيوم، وجهة هذه الصعوبة، زاعماً انه على رغم حرص هيوم بأن يتجنب الخلوص الى موقف باركلي هذا، الاّ انه يخفق في الفرار منه. فخطّ الجدل الذي يتبعه هيوم، خاصة ذاك الذي يرمي من ورائه الى دحض الواقعية المرسلة وغير المرسلة، لهو موازٍ لخط باركلي الوارد في احد محاوراته الشهيرة:

«انك تعترف» يسأل فيلونوس هيلاس، في المحاورة الاولى،« انه لا يمكنك ان تتخيّل كيف من الممكن لأيما شيء ملموس ان يوجد الاّ في الذهن؟»(٢١)

فإذا ما كانت هذه هي الخلاصة التي لابد لهيوم من الخلوص اليها، فكيف يمكنه الاصرار على ان من المتوجب علينا ان نسلّم مبدئياً بوجود الجسم، او بالضرورة الواقع الخارجي؟

غير ان هذه هي المهمة التي يتولى هيوم القيام بها اصلاً- اي ان يبيّن لنا انه، على رغم حقيقة ان الادراكات هي كل ما يسعنا وعيه، وإنها (الادراكات) داخلية وفانية، فإننا مع ذلك نؤمن ان هناك اجساما مستقلة توجد غير مُدركَة. وما هذا الاّ إعتقاد طبيعي لا يسعنا إنكاره.

وكما رأينا، فإن هيوم يُعيد هذا الإعتقاد الى المخيلة الاّ ان ما يمكّنه تجنب خلاصة باركلي تلك إفلاحه، اولاً، في التمييز ما بين ظهور الادراكات ووجودها، وثانياً، إبانة السبيل الذي يصار من خلاله الى تحوّل الفكرة بوجود متصل للإدراكات ومستقل، الى إعتقاد.

يبيّن هيوم انه بفعل فرضية خاطئة في الذهن نصل الى الإعتقاد بأن الادراك قد يوجد على نحو مستقل عن الذهن بما هو «كومة الادراكات المترابطة»- وهذا ما يعني ان يمكن ان يوجد من دون ان يكون حاضراً الى الذهن.

غير ان مثل هذا الزعم لا يمكن ان يُحمل على محمل الرد المقنع لما يقصده باركلي بإستحالة تخيّل وجود كيان ما من دون ان يكون مدركَاً. فحتى وإن وسع الادراك الوجود وجوداً مستقلاً عن الذهن، وعلى النحو الذي يصوره هيوم، فإن هذا لا يرقى الى القول بـ«الوجود المطلق للاشياء غير المفكِرة»، والذي هو، على حد باركلي، عصيّ على الفهم عصاء المستحيل.

غير ان من المجانب للدقة إعتبار هذا القول بمثابة الرد على خلاصة باركلي. فالرد الفعلي انما يكمن في ما يسميه هيوم بـ«الفرضية الخاطئة»- اي فكرة الوجود المتصل لغير المدرَك بما هي فكرة تساق في سبيل حلّ التناقض ما بين هوية الانطباعات والوعي بالانقطاع في ظهورها. وما ان تمسي هذه الفكرة إعتقاداً، على ما سبق الاشارة والايضاح، حتى يتبدى لنا كيف يفلح هيوم في تجنب الخلوص الى خلاصة باركلي: اي يصير الاعتقاد قابلاً للتصوّر، خلافاً لما يزعمه باركلي.

-إحياء الشغف المهمل:

يبقى السؤال، اخيراً: كيف يكون اثر شرح هيوم لإكتسابنا الاعتقاد بوجود واقع خارجي على الشغف المذكور في مستهل هذا المقالة (ومن ثم السؤال حول طبيعة معرفتنا للغير) هو ما حضّ كاتب هذه السطور على إلتماس العون منه اصلاً؟

لقد ساق هيوم نظاماً وضعياً سيكولوجياً، يتراوح ما بين اللغة المتداولة للإعتقاد الشائع بالوجود المتصل لغير المدرَك (الجسم المستقل او الواقع الخارجي)، واللغة الفلسفية التي تعي وتعيّن الاعتقاد بما هو كذلك- من هنا، على سبيل المثال، التأرجح ما بين الكلام على الجسم والادراك والانطباع والفكرة- فهو لئن اصرّ على ضرورة التسليم بصحة هذا الاعتقاد تسليماً مبدئياً، كان لابد له من استخدام اللغة المكافئة للإيمان بمثل هذا الاعتقاد، الجسم، الواقع الخارجي..الخ. وهو إن شاء ان يحلل مصدر هذا الاعتقاد، بإعتباره محض اعتقاد كان لابد له من استخدام لغته هو التي تعتبر الجسم، او الواقع الخارجي، محض ادراك داخلي وقابلا للفناء.

هذا النظام المذكور انما يتلخص على الوجه التالي: ان الاعتقاد بالوجود المستقل والمتصل للواقع الخارجي يتكوّن من فكرة وحيوية يُصار الى إكتسابها من ذاكرة الانطباعات المنقطعة. الفكرة نفسها يُصار الى اللجوء اليها بفعل نزوع طبيعي للمخيلة يهدف الى حلّ التناقض ما بين هوية الانطباعات المتشابهة والانقطاع الحادث في ظهور هذه

الانطباعات.

غير ان التناقض نفسه ما هو الاّ حصيلة خطأين ذهنيين، الاول عزو هويّة تامة الى الجسم او الادراك. الثاني، ونتيجة الخطأ الاول، اعتبار الانطباعات المتشابهة بمثابة إنطباع واحد.

ولا مراء في ان فحصاً دقيقاً لهذا النظام قد يبرهن انه ينطوي على عيب كبير بما يجعل شرح هيوم لطبيعة الاعتقاد المذكور ادنى من شرحٍ وافٍ. في الوقت نفسه يمكن القول ان هذا الشرح في عموم سياقه ينطوي على مبررات تسوّغ المصادقة عليه والاخذ به. ولكن المهم في الامر، في حدود ما يعنينا على الاقل، ان هذا الشرح وان افرد للشغف المذكور حيزاً عملياً للتحقق فيه، فإنه من حيث هو شرح وضعيّ سيكولوجي لا يسوغ الحافز الاخلاقي والجمالي لذلك الشغف وحتماً لا يبرر غرضه الخلوص الى ان معرفة الغير بمثابة محاولة لمعرفة لغز لا يمكن حلّه.

فالاعتقاد بالوجود المستقل والمتصل لغير المدرَك، تبعاً لهيوم، هو نتيجة حدوث طبيعي وليس اعراباً عن ارادة واعية. لهذا فهو يحصر شرحه في إطار نظام معرفي سيكولوجي بما يُملي ضرورة الاعتقاد الذي نعتقده، بما قد يحول دون توظيفه (اي الشرح) في سبيل نبذ الاعتقاد او تعليقه، وبالتالي، ما يؤول بغرض هذه السطور، اي اعتبار معرفة الغير اشبه بمعرفة اللغز، الى طريق مسدود.

غير ان هذه ليست النهاية. ومقالة اشعيا برلين المشار اليها في البداية تشي ان مفهوم هيوم للاعتقاد ينطوي على وعود غير مصرّح بها، بما يدل على ان الشغف الكامن خلف الانغماس في فلسفة هيوم اصلاً لم يستنفد نفسه بعد.

يبيّن لنا برلين كيف ان يوهان هامان وفردريك جاكوبي وغيرهما من آباء من ينعتهم بأصحاب «النزعة الالمانية المضادة للعقلانية»، وهم ذاع شأنهم في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، حملوا مفهوم هيوم للاعتقاد على محمل الايمان بقوة الادراك الفوري والمباشر للذات والعالم الخارجي والله. فهولاء انما رفضوا جلّ دعاوي التيارات العقلانية والتنويرية التي ترى بأن المعرفة، لا سيما معرفة العالم الخارجي والله، على اساس مقولات ثابتة ونظريات معرفية ونُظم مجردة يُصار الى إكتشافها وصوغها من سبيل العقل. وبحسب هامان، مثلاً، فإن المعرفة تُكتسب حصراً من خلال المواجهة المباشرة مع الواقع على ما تزودنا به الحواس والغريزة والمخيلة، وعبر الرؤية الفوريّة وغير القابلة للتناقض، لكل من الشاعر والعاشق والانسان صاحب الايمان المتواضع(٢٢). فعند هامان، ليس هناك معرفة، الاّ من خلال الحسّ المباشر بالواقع والايمان الذي لا يمكن دحضه من سبيل العقل، طالما انه ليس حصيلة العقل. اما المعارف التي يُصار الى بلوغها، فلا تحتاج الى إثبات او برهان، فهي ليست موضوعاً للشك. وحتى وان كانت ضرباً من الهذيان فليس في وسع الحجج العقلانية والنظريات العلمية تصحيحها.

وعلى ما يخلص برلين في مقالته هذه:

«حاول هامان ما لا يقل عن نقض شامل لقيم عصر الانوار. ففي مكان المجرد والعام شاء ان يضع الملموس والخاص، وفي مكان الابنية النظرية والوتائر المفصّلة والكيانات المجردة تجريداً مثالياً مما جاء بها العلماء والفلاسفة، وضع المعطى المباشر، غير المتوسط والحسيّ. لقد كان رجعياً بالمعنى الحصريّ للعبارة، اي انه شاء الانكفاء الى التقليد القديم لعصور الايمان: النوعية مكان الكمية، اولوية المُعطى، وليس الفكر التحليلي، الخواص الثانوية المدرَكة بشكل فوري، وليس الخواص الأولية المستدل عليها إستدلالاً، المخيلة الطليقة وليس المنطق..»(٢٣)

كيف لاسم هيوم ان يرتبط بجماعة من هذا الطراز؟ كيف لفيلسوف، شاكّ وملحد، ويُعتبر من رموز عصر الانوار ان يصير عوناً لمن بلغ بهم الورع والتقوى حدّ التسليم بالايمان الخرافي الاعمى؟

ليس هذا السؤال من قبيل الاعراب عن استهجان طالما ان توظيف فيلسوف بمنزلة هيوم في سبيل دعم حجج متفاوتة ومتضاربة امر وارد للغاية، وإنما هو بمثابة تمهيد للوقوف على تلك المزاعم والحجج من فلسفة هيوم، ما أجاز توظيفه من قبل هامان وجاكوبي واتباعهما.

وتبعاً لما يعرض برلين، فإن هناك على الاقل ثلاثة مزاعم. فهناك اولاً، مفهوم هيوم للإعتقاد بإعتباره نتاج المخيلة وبالتالي نتاج نزعة الحساسية في الطبيعة الانسانية، وليس النزعة العارفة. ثانياً، هناك الزعم ان الذهن، وخلافاً لاتباع التيارات العقلانية، لا يسعه التقدم في خطوات منطقية إستناداً الى تقرير حقيقة حول العالم. فالذهن ليس عضو إكتشاف المعرفة، كما هو الامر عند ديكارت ولايبنتز

وسبينوزا، وإنما هو محض قدرة على الربط والايضاح والتآلف، وتنعدم عنده اية طاقة على الخلق والوحي. وعلى هذا فإن هيوم ينسف الزعم بوجود حقائق قبَلِيَّة، مطلقة ميتافيزيقية او منطقية، يُصار الى بلوغها من سبيل العقل وعلى نحو سابق للخبرة.

وهناك، ثالثاً، دحض هيوم للظن بالصلة الضرورية ما بين علة ومعلول. وكما لاحظنا سابقاً، فإن العلاقة السببية المزعومة، ما هي عند هيوم الاّ نتيجة عادة ملاحظة إقتران عنصرين او حادثين في الطبيعة. لهذا فإن إستدلال من المدرَك الى غير المدرَك لهو امر ممتنع بحسب هيوم. ومن ثم فإن الاستدلال الى وجود عالم خارجي مستقل، او بالضرورة وجود الله، إنطلاقاً من الادراكات لهو امر لا يصدق.

مثل هذه المزاعم وغيرها جعلت هيوم يظهر بمظهر «الحليف في معسكر الاعداء» بالنسبة لأصحاب النزعة المضادة للعقلانية. فحتى وان ساقها هيوم في سبيل مرام مختلفة تماماً، فإن ما فيها الكثير مما يبيّن ان معرفة للواقع الخارجي والله لا تصح بالاستناد الى العقل او مقولاته الثابتة ونظمه المجردة، وإنما من خلال المعرفة المباشرة والفورية وبواسطة الحواس والمخيلة وصوت الوحي.

ونحن لا يعنينا كيفية توظيف المعادين للانوار والعقلانية لفلسفة هيوم، وتحديداً إعادة صوغهم لمفهوم الاعتقاد في سياق ديني وصوفيّ مختلف تماماً لذاك السياق العلماني الذي ولد في كنفه، وإنما حقيقة امكانية توظيف كهذا. وخلافاً لأولئك الذين قد يأخذون على اصحاب هذه الضرب من التوظيف نزعتهم الاجتزائية والإنتقائية، فإننا نرى انهم قد ارشدونا الى سبيل لتوظيف إبتكاريّ يشجع على الخلوص بأن اي توظيف ذي معنى او جدوى لابد وان «يجتزىء» و«ينتقي». فمثل هذا السبيل لهو ما يمنح الفكرة فرصة للحياة والازدهار في سياق آخر، وبما هو اجدى بكثير من الادعاء بالاخلاص الى النص الفعلي او الهوية المنسوبة لصاحبه.

ونحن ان شئنا العثور على نظرة فلسفية تسوّغ لنا الوقوف تجاه الآخرين وقوفنا حيال لغز لا سبيل الى حله، يحسن بنا ان نضحي بالسياق الاصلي للنص، وتحديداً بوصية هيوم، ان يجب حمل الاعتقاد على وجه الاعتقاد الطبيعي الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وعوضاً عن ذلك، الخلوص الى ان فلسفة هيوم، لا سيما فيما يتصل بمسألة الواقع الخارجي، لا تبرر فحسب القول ان لا صلة قابلة للتأسيس ما بين المدرَك، بما هو حصيلة جملة إنطباعات وافكار يُصار، بفضل النزوع الطبيعي للمخيلة، الى إعتبارها إعتقاداً بوجود خارجي، وما بين غير المدرك بإعتباره الواقع الخارجي. وإنما ايضاً ان هذا الاعتقاد، بما هو إعتقاد اصلاً، قابل للإنتباذ او التعليق بما يفسح المجال للوقوف ازاء الغير موقف ذاك الناظر الى لغز.

هوامش:

١) من كتابه «ضد التيار- مقالات في تاريخ الافكار»، اكسفورد، ١٩٨١.

٢) يسوق الناقد الايرلندي دنيس دنهيو تعريفاً ملائماً بالمعنى المقصود هنا. وما على الراغب الاستزادة في هذا الامر سوى تصفح كتابه «الفنون من دون لغز»، او يمكنه الإكتفاء بتلخيصنا له في احد الاعداد الاخيرة من اسبوعية «بريد الجنوب».

٣) «بحث مطوّل في الطبيعة الانسانية»، الطبعة الثانية، اكسفورد، ١٩٧٨.

٤)المصدر السابق.

٥) المصدر السابق.

٦)آثرنا إستخدام مصطلحيَ جون رايت «الواقعية المرسلة» و«الواقعية غير المرسلة» عوضاً عن مصطلحي هيوم «النظرة السوقية» و«النظرة الفلسفية». فمصطلحا رايت أذوق واشدّ عمليّة.

٧) انظر الشرح الوافي الذي يسوقه ب. سترود لمشروع هيوم الفلسفي: «هيوم»، لندن، ١٩٧٧.

٨) «بحث مطوّل في الطبيعة الانسانية». سبق ذكره.

٩)المصدر السابق.

١٠) المصدر السابق.

١١)المصدر السابق.

١٢)المصدر السابق.

١٣)المصدر السابق.

١٤)المصدر السابق.

١٥) جون سميث، نقلاً عن كتاب ج. بنيت «لوك، هيوم، باركلي»، اكسفورد، ١٩٧١.

١٦) «بحث مطوّل في الطبيعة الانسانية»، سبق ذكره.

١٧) المصدر السابق.

١٨) «الواقعية الشكوكية لديفيد هيوم» مانشستر، ١٩٨٣.

١٩) «بحث مطوّل في الطبيعة الانسانية» سبق ذكره.

٢٠) نقلاً عن فوغلين «شكوكية هيوم في بحث مطوّل في الطبيعة الانسانية»، لندن، ١٩٧٧.

٢١)باركلي «ثلاث محاورات ما بين هيلاس وفيلونوس- ضدّ الشكّاك والملحدين» لندن، ١٩٦٢.

٢٢) «ضد التيار- مقالات في تاريخ الافكار» سبق ذكره.

٢٣) المصدر السابق.

الذي تــراه العــين

آلس ارتشــافيتش - ترجمــة : أيمن فــؤاد*

«إن النصوص المقدسة بالنسبة للمتعلم، كالصورة بالنسبة للجاهل، الذي لا يرى من خلالها إلا ما تقبله هذه الصور ترى فيها ما لم يستطيعوا هم رؤيته في الكتب».

البابا جريجوري الأكبر

إن هذه الحكمة الخالدة التي دافع فيها أحد رجال القرن السادس عشر عن «الصور» واللوحات الفنية يمكن لنا أن نفسرها بوصفها استكمالاً للصراع الذي نشب حول الأيقونات : فلقد ظلت مسألة الرؤية والصورة من المسائل الشائكة عبر تاريخ الحضارة الأوروبية. كانت الرؤية عند اليونان هي حجر الزاوية في تطور الثقافة العامة بين الناس، فلقد كان الفلاسفة يحتفون بهذه الرؤية بوصفها أنبل وأرقى الحواس الإنسانية على الإطلاق، وبوصفها كذلك أهم النشاطات العقلية حيث كانت «النظرية» أو الفكر النظري theoria شيئاً مستعاراً من العالم المرئي. وإلى جانب أهمية الرؤية في تزويدنا بالمماثلات الخاصة بالأبنية العقلية، فإنها تشكل عند الإنسان نموذجاً من الإدراك العام الذي يعمل بوصفه معيارا لبقية الحواس الأخرى(١). لقد اهتم فلاسفة اليونان قديماً بأهمية «الصورة» Picture ليس فقط لأنها تساعد في تقدم علوم الهندسة، بل لأنها كذلك تشكل جزءاً أصيلاً من أي نظرية؛ ويمكن القول بأن الحضارة الأوروبية منذ نشأتها وهي مخضبةُ بألوان تلك الصورة ونزعاتها المجهرية. ولقد كانت حركة تحطيم الأيقونات في العصر المسيحي محاولةً لتحدي هذه الصورة وأهميتها، واعتمدت على التحريم الديني في العهد القديم للصور، كما حاول المفكرون المسيحيون تضمين النحت في قضية التحريم؛ نرى ذلك بوضوح في كتابات ترتوليان(١٥٠-٢٢٠م) عندما قال: «..لكن عندما يتبدى الشيطان في العالم متخذاً صوراً فنية سواء كانت رسماً أو نحتاً، فإن عبادة الألهة المزيفة ستصير راسخة بفعل هذه الأعمال».(٢)

كان السبب الأساسي في هذا التحريم المسيحي، أوعلى الأقل هذا النقد للصورة، هو التشويش والبلبلة التي تواجه الناس عند إعادة تمثيل ما هو «لا - مرئي» في شكل لا يعتمد على شيء سوى الرؤية. إن أية محاولة لتمثيل الرب ستظل محاولة قاصرة تصور في النهاية مخلوقاً لا خالقاً، بالتالي فإن أية محاولة ستبوء بالفشل منذ البداية ولذلك قال «جون كالفن «فيما بعد:» يشبه الإنسان الرب فقط من ناحية الروح، ولا يمكن لصورةٍ أن تمثله. لذلك أرى من يحاولون تمثيل ماهية الرب خرقى ومجاذيب؛ فحتى أرواحهم البائسة قليلة الشأن لا يمكنهم تمثيلها في أية صورة».(٣)

حدثت تحولات جذرية في عصور تلت هذا العصر في العلاقة مع الصورة؛ فعلى الرغم من أن الكنيسة البروتستانتية الإصلاحية لا تزال تحرم التمثيل في أي عمل تصويري - ما عدا الزجاج الملون - إلا أن أتباعها لا يزالون يحتفظون بأعمالهم الفنية بالمنازل. ويذكرنا ذلك بحديث «ماكس فيبر» حول تحول الصورة من كونها موضعا للتأمل الديني إلى موضوع للمتعة واللذة الدنيوية. لم تكن الكنيسة في حاجة للصورة في عصر الإصلاح كي تنشر دعوة المسيحية في العالم؛ كما أن بزوغ المؤسسات

* كاتب من مصر.

التعليمية فيما بعد أبطل دعوة البابا «جريجوري». إن العالم الديني المغلق تم تفكيكه داخل حقول اجتماعية منفصلة، وانفصلت الصور عن دلالتها الدينية ليصير الدين خطاباً وتصورات تقود الحياة وتسيطر عليها. وفي حقل الحياة الدنيوية صارت الصورة، بمساعدة التقنيات جزءاً هاماً من المجتمع الإنساني. ورغم كون اللوحات الفنية والتماثيل المنحوتة هي جزء من حقل التمثيل المرئي، إلا أن هذه الأعمال تمثل عنصراً دائم الاستمرار في تاريخ أوروبا؛ ذلك العنصر الذي يغيب في التراث الديني اليهودي والإسلامي حيث يأخذ هذا العنصر دوراً ثانوياً غير ملحوظ.

ساهم «ديكارت» ومن قبله فكرة «المنظور» في تأسيس ما يطلق عليه «مارتن جي» اسم المنظورية الديكارتية.(٤) يعود الفضل إلي ديكارت في ترجيح كفة «الرؤية» في العلم والفلسفة، حتى لو اعتبره المفكرون الآن قد تسبب في كارثة؛ كما نجد عند «هايدجر» في مقالته «زمان صورة العالم»، وعند «لاكان» في مؤلفه «أربعة مفاهيم أساسية في التحليل النفسي»، وحديثاً نجد نفس الاعتراض عند «ريتشارد رورتي» في كتابه الهام «الفلسفة ومرآة الطبيعة». إن اللوم الأساسي الذي يوجه إلى ديكارت يتعلق دوما بذلك التقسيم الذي افتعله بين الذات والموضوع، المعرفة والوجود والتي نراها الآن باطلة بكافة المقاييس. لقد أدرك هايدجر جذور سيطرة الصورة منذ الحضارة الهلينستية على العقل البشري، واعتبر جهود ديكارت هي خطوة على الطريق الخاطئ؛ وأكد على نفس الشيء «ميرلي بونتي» في كتابه العين والعقل. وفي رسالة «جون فرانسوا ليوتار» المعنونة بالخطاب والرمز نراه يحاول اتخاذ مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، خاصة منحى لاكان كنقطة بدأ في تمييز ما هو رمزي على حساب ما هو تخيلي. كما نجده ينقد المنحى النظري المسيطر للصورة ويقوم باستبدال التمييز بين «الكلمة ـ الصورة» إلى تمييز بين «الخطاب ـ الرمز»(٥) وهذه التفرقة لا تعتمد على الاستقطاب المتنافر بين الخطاب والرمز، فهما في النهاية متآلفان ومتفاعلان بشكل فريد. ويسير ليوتار في تيار تشويه الصورة والرؤية المنظورية واللذين يشكلان تاريخ التمثل في الحضارة الأوروبية كما يرى «مارتن جي» في كتابه الأخير(٦). يعتمد النقد عند لاكان على فكرة المستوى اللغوي الذي يجب أن يدركه الإنسان حتى يدخل إلى عالم البين ـ ذاتية للآخرين؛ ولو فشل في ذلك فإنه يبقى على الأقل أسير الخيال، على حافة المرآة حيث لا يستطيع التفرقة بين وحدته الخيالية الجسدية كما تظهر في صورته على المرآة وبين مصيره العقلي كما في كل عملياته العقلية. إن هذا الشخص يُمثل لنا بشكل خاطئ بوصفه وحدة متآلفة، أو بمصطلحات ديكارت «الذات». لهذا السبب يرى لاكان أن الذات الديكارتية تمثل في الحقيقة شرط التحليل النفسي.

شكلت «المنظورية الديكارتية» عنصرين في الفكر الحديث: الأول هو الذات والثاني هو الرؤية؛ فالمنظورية عنده تزعم تقديم رؤية علمية عن الواقع. إن تلك المنظورية تشكل كما يري «نورمان بريسون» النسخة الأصلية(٧): وهي الاعتقاد بأن النسخة الكاملة لأي عمل تمثيلي هي شيء ممكن وبالتالي فإن إدراك هذه النسخة يبقي مسألة تقنية تتوقف على اكتشاف تقنية أفضل واكثر صرامة ودقة ويقينية. وعلى الرغم من إشارة بعض المفكرين(٨) لأهمية هذه النزعة المنظورية فإنها تبقى شكلاً مسيطراً بقوة على العالم المرئي للحداثة.

– ٢ –

كيف يمكن لنا فهم النقد الفلسفي العميق للصورة ؟ هل شُكِّل هذا النقد عن طريق المصادفة وهل يقبع العمق وراء تجلي وظهور الصورة ؟ يقدم لنا «توماس ميتشل» إجابة مقنعة فيقول :

«يتناول رورتي الاستعارة المرئية، وبشكل اكثر تحديداً المنعكسة خارج خطاباتنا، بشكل محايث مع الخوف المرضي (فوبيا) من الأيقونات عند «فيتجنشتين» والقلق العام لدى فلسفة اللغة حول التمثيل المرئي. هذا القلق والاحتياج للدفاع عن خطابنا ضد ما هو مرئي يتخذ موقعاً فريداً في وضعنا المعاصر بوصفه تحولاً حيوياً مؤكداً».(٩)))

يشير ميتشل هنا بوضوح لما يسميه فلسفة اللغة بوصفها ملاحظةً فعالة كما رأى مارتن جي من قبل في حديثه عن التراث الفكري العبري (عند ليفيناس مثلاً) بشأن الصورة واستمراره في الفكر المعاصر. في حالات أخرى نرى فلسفة اللغة ترتبط بالخيال كما هو الأمر عند «دولوز وجاتاري» «حيث يقللان من نزعة نقد مفهوم الرؤية، بينما هي ـ أي

فلسفة اللغة ـ عند الآخرين جسد يتحدى سيطرة ما هو مرئي. وفي هذا المعنى الأخير يتم إدراك ما هو مرئي ليس بشكل استعاري، بل في علاقته بالبصيرة وطبيعتها المادية وشروطها الاجتماعية والتاريخية.

إن السبب في ظهور نزعة تحطيم الأيقونات المعاصرة، هذه الحاجة الماسة إلى نظرية متطهرة من الاستعارة المرئية المجهرية، ربما لا يقبع في النظرية نفسها بل في مكان آخر : «لو سألنا أنفسنا لماذا يتبدى هذا التحول الحيوي الآن فيما نطلق عليه عصر ما بعد الحداثة، النصف الثاني من القرن العشرين، لاصطدمنا على الفور بتناقض أساسي. يبدو جلياً من ناحية أن هذا العصر السيبرنطيقي في تقنياته هو عصر إعادة الإنتاج الإلكتروني والذي أوجد أشكالاً جديدة من المحاكاة المرئية وأوهاما مسيطرة ليس لها مثيل. ومن ناحية أخري يظهر الخوف من الصورة والقلق من قوتها المسيطرة حيث يبدو في النهاية أنها قادرة على تدمير صانعها ومستخدمها، هذا الخوف الذي يبدو لي أولياً علي الصورة نفسها؛ إن الصنمية والفيتشية ليست ظاهرات تنتمي لما بعد الحداثة فقط بل إن جذورها تعود إلى فترات سابقة. على أية حال، إن ما يواجه لحظتنا الحالية هي هذا التناقض، كما أن طرافة المأساة أن هذا التحول الحيوي في حضارة سيطرت عليها الصورة قد أصبح إمكانية تقنية عالمية.(١٠)

إن الاتجاه النظري المعاصر المتخوف بشكل مرضي من الأيقونة والصورة، والمتزامن مع سيطرة الصورة يمكن تفسيره بوصفه استمرارية للجدل المسيحي القديم حول الأيقونات وتحطيمها. وعلى الرغم من صعوبة معارضة هذه الملاحظة إلا أنها تقدم لنا مقارنة تربط بين الاتجاه النظري المعاصر والظاهرة الثقافية بشكل عام. إن هذه الرابطة التاريخية تسلط الضوء على الوضع المعاصر وتثبت مرة أخرى أن الصورة تؤثر على العواطف وتضعف الإدراك وبالتالي تبعث على الشك والنقد النظري:

«الصورة هي العلامة التي لا تستطيع انتحال علامة أخري، فهي تتخفى بوصفها حضورا فوريا وطبيعيا. أما الكلمة فهي الناتج الاصطناعي للإرادة الإنسانية والتي تشوش على الحضور الطبيعي بتقديمها عناصر غير طبيعية للعالم ـ الزمن، الوعي، التاريخ بوصفهم محتوى منفرا للوسيط الرمزي.(١١)

إن البحث عن أسباب هذه المناقشات المعاصرة كما تظهر في الوضع الاجتماعي والثقافي المتزامن لها يبدو أفضل من الدخول في مناقشات عامة حول الصورة كما كان يحدث في العصر المسيحي؛ حيث إنها تشير دون القول إلى أن الوضع المعاصر والنقاش النظري مرتبطان بالتطور التقني في المائة عام الأخيرة.

إن هدفي في هذه المقالة لا يقبع في تحليل التكنولوجيا، لكني أفضل التركيز على فرضيات نظرية محددة والتي تحاول استبصار منطق هذه الأحداث المعاصرة. كان «جون بودريار» أول من تطرق إلى الحديث عن نظرية اجتماعية معاصرة للصورة وتحولت أفكاره في السبعينات إلى الاهتمام باقتصاد العلامة والحقيقة المتخيلة الشائعة في العالم المعاصر؛ لا يجب أن ننسى المبشر الأول بهذه الأفكار «جي ديبور» وكتابه «مجتمع الفرجة». لقد أصبح نقد الصورة متوازياً في العمق مع نقد المجتمع الاستهلاكي؛ وربما منذ كتابات «تيودور أدورنو» قبل الحرب حول الثقافة السلعية وكذلك نظريات «هربرت ماركوزه» بعد الحرب. ولسنا في حاجة إلى القول بأن «صناعة الثقافة» في الستينات وسيطرة الصورة عليها وطبيعتها المرئية هي التي تسببت في هذا النقد الفلسفي لتلك الظاهرة الناشئة. في هذا الوقت كانت التفرقة الكلاسيكية بين «فن نخبوي» و«ثقافة جماهيرية» أمرا غير قابل للنقاش، فلقد أحدثت التطورات التقنية تغيرات عالمية منذ بدايات القرن العشرين ـ الكاميرا، السينما، الراديو والتليفزيون ـ وأصبحت هذه التغيرات فاعلة بمعنى تقني جديد. ولسنا في حاجة للحديث عن توابع هذه التقنيات خاصة التليفزيون وما سمح به من انتشار موسع للمعلومات وازدياد النزعة الاصطناعية وتكاثر الأشكال التقنية الأخرى، كما سمح بتجميل الحياة اليومية والتغني بالأجواء المدنية ـ للعالم المتقدم على الأقل ـ كما ساعدت هذه التقنيات على تزيين موضوعات الحياة اليومية من خلال الإعلانات المبهرة للسلع. إن مجتمع الفرجة تغير كثيراً عن أيام «ديبور» في الستينات حيث كان معايناً لمرحلة طفولة هذا المجتمع، أما ما يظهر عليه اليوم فيبدو أنه في مرحلة فتوته. إنها تلك الخصوبة في ما هو مرئي، الحيوية والغزارة في الحضارة الإعلانية التي سمحت لكثير من المفكرين أن يقطعوا بين الحداثة وما بعد الحداثة. لكن

هل الحداثة بشكل فينومينولوجي تختلف عما بعد الحداث؟.

هناك إجابة فورية لهذا السؤال تظهر في علاقة وطيدة مع سؤال الذات الذي طرحناه في البداية - هل الذات تشكل وحدة ؟ هل هي ما قصده ديكارت ؟ - وهي أن الذات ما بعد الحداثية تتنافى بشكل حاسم مع هذه الذات الديكارتية. إن الذات ما بعد الحداثية تبدو في اللحظة الراهنة منشطرة ومتشظية كما يراها «التوسير» نتيجة لتحديد الفرد كذات، وتظهر بوصفها أثراً لما هو خيالي أو ايديولوجي بمصطلحات التوسير. وهنا أرى أنه طالما أشرنا إلى الذات المتشظية فإنه لا يجب التورط في الإشارة إلى نظرية ما بعد الحداثة على الإطلاق. فقط يمكننا الرجوع ببساطة إلى الذات الحديثة كما تتبدى في مناقشة هايدجر والذي كان من أوائل المحذرين في هذا الشأن وذلك في كتابه «كانط ومشكلة الميتافيزيقا» والذي أكد فيه علي خطورة التشويش علي الوجود الإنساني واتباع الوصف النفسي لحياة الإنسان وملكاته(١٢). كما حذرنا هايدجر من الخلط بين الوجود الإنساني والذات. يمكننا كذلك العودة إلى نظرية فرويد والتي تنتمي إلى عصر الحداثة للبحث عن التشويش ما بعد الحداثي للذات. بالمثل مع التفكيك وما بعد البنيوية من حيث كونهما نتاجاً ما بعد حداثي. بمعنى آخر يمكننا التساؤل عن النصوص الفلسفية الكبرى في هذا القرن وهل تمثل استمراراً لنقد الذات الديكارتية ؟ ولو كان الأمر كذلك فهل من الصحيح تصور القطيعة بين الحداثة وما بعدها بوصفها أمراً نهائياً كما يرى البعض، وهل لا توجد أية علاقات بين السياق الاجتماعي والتاريخي للحداثة وما بعد الحداثة؟

لو أدركنا ما بعد الحديث بوصفه المرحلة النهائية من الحداثة، وفهمنا ما بعد الحداثة بوصفها المرحلة الثقافية للحداثة، فسنجد أنفسنا في موقع جيد لفهم الوضع المعاصر. إن الإدعاء السابق على الرغم من غموضه واصطناعيته فإنني أؤمن بأن المسألة الحقيقية ليست هي الحداثة وما بعد الحداثة بل هي الثقافة المرئية المعاصرة والتي تقبع فيها لب المسألة. ليس إذن من قبيل المصادفة أن تعود المناقشة حول ما بعد الحداثة إلى أصلها في الثقافة والفن. قبل أن أوضح موقفي لابد وأن أقدم موجزاً لأفكار «فريدريك جيمسون» حول ما بعد الحداثة والتي أراها أساسية فيما سأخوض فيه.

- ٣ -

يختلف «فريدريك جيمسون» بشكل أساسي في اعتقاده بأن الرأسمالية هي ظاهرة كلية وشاملة ويمكن رؤية اعتراضاته في مقاله الهام «ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة». والمنشور عام ١٩٨٤ في مجلة «نيو لفت ريفيو». كما أكد حديثاً على أنه من السهل علينا تخيل الانتكاسة المطبقة للأرض والطبيعة عن تخيل انكسار الرأسمالية المتأخرة(١٣). إن الواقعية كما يراها جيمسون تتطابق مع رأسمالية السوق، والحداثة مع الاحتكار أو الإمبريالية، وما بعد الحداثة مع رأس المال متعدد الجنسيات(١٤). ويرى هنا جيمسون ما بعد الحداثة فيقيس زمن التنويعات ذاتها، ويدرك أن محتوياتها هي مجرد صور. «في الحداثة... تبقي بعض أشكال الطبيعة والوجود، القديم والأقدم والبدائي، مستديمة وتظل الثقافة قادرة على فعل شئ ما والذي تشير إليه الطبيعة والعمل. أما ما بعد الحداثة فهي التي تظهر عندما تكتمل عمليات التحديث فيتم التضحية بالطبيعة لصالح المنفعة»١٥.

إن أحد الملامح الأساسية التي يدركها جيمسون بوضوح في هذا المخطط الثلاثي هي التغيير بشأن العلامة: ففي الواقعية تظل العلامة والدلالة في علاقة عضوية؛ وفي الحداثة تنفك هذه العلاقة، بينما يمتد الإنفكاك فيما بعد الحداثة من العلامة نفسها حتى يصير انفكاكاً بين الدال والمدلول. والآن نجد المرجع والواقع قد اختفيا معاً واختفى معهما المعني والذي صار إشكالية. لقد أمسينا بمفردنا مع هذه اللعبة الاعتباطية الخالصة من الدوال التي تسمي بما بعد الحداثة (١٦).

يؤكد «جون بودريار» على أن ظهور هذا الوهم المعاصر يدمر أي تمييز بين الحقيقة والواقع؛ إن التظاهر يهدد الاختلاف بين الصواب والخطأ، بين الخيالي والواقعي(١٧). ويرى كذلك أن الإيمان الغربي تورط في رهان حول التمثيل؛ فالعلامة كانت تشير لما هو عميق في المعنى، ويمكنها التغيير لصالح المعنى وأن الضامن الوحيد لهذا التغيير هو المطلق بالطبع. لكن ماذا لو صار المطلق ذاته تظاهراً، أي يمكن اختزاله في علامات تصدق على وجوده؟ الآن أصبح النظام ثقيلاً وصار التظاهر في ذاته ليس في حاجة إلى التغيير لصالح الواقع، بل فقط

يتغير في ذاته بشكل دائري بلا مرجعية أو إشارة أو حتى محيط لدائرته(١٨).
نلحظ على الفور التشابه بين وجهة نظر بودريار وتحليل جيمسون لبعض ملامح ما بعد الحداثة. (ولا داعي لذكر جهود ميشيل فوكو في تحليله للتمثيل كما نجده في كتاب «نظام الأشياء») ويركز بودريار كذلك على العلاقة بين العلامة وما تشير إليه من واقع، فهو يرى أن الوهم والتظاهر استطاعا أن يوجدا واقعاً يشيران إليه بوصفه الواقع الأصلي. ويذكرنا ذلك بحكاية مسلسل «بونانزا» الأمريكي خلال الستينات والذي تقع أحداثه في منطقة يفترض أنها بين «فرجينيا» و«نيفادا»، ولقد اضطرت الشركة المنتجة أن تبني مزرعةً في الحدود بين المدينتين. استُقبِلَ هذا المسلسل باستحسان الجماهير حتى أن المسافرين في طريق المدينتين كانوا يتوقفون ليزوروا هذه المزرعة أو المدينة المصطنعة التي تحمل اسم بونانزا، الطريف والمرعب في الأمر أن الجميع كان مؤمناً بأن هذه المدينة قديمة فعلاً وأن المسلسل كُتِبَ على أساسها. إن هذه الملاحظة تعود بنا إلى فكرة أخري طرحا جيمسون وهي أن: «هذه الحضارة ما بعد الحداثية، العالمية والأمريكية هي التعبير الباطني والمتجلي للسيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية عبر العالم»(١٩). يرى جيمسون أن ما بعد الحداثة هي أول سيطرة ثقافية تنشأ في الولايات المتحدة، كما أنها أول وضع يصير عالمياً وكلياً من خلال السوق والسلعية؛ ولذلك نرى الآثار الجمالية لما بعد الحداثة ترتبط بشكل جدلي بفقدان المعنى وانكسار العلاقة بين الدال والمدلول.
في الحداثة تظل الطبيعة مشارا إليها على الرغم من غيابها، أما في الوضع ما بعد الحداثي فإن الطبيعة تختفي ويحل المرئي بدلاً منها؛ فتظاهرات «ستيفن سبيلبيرج» عن حديقة الديناصورات قد اجتاحت الواقع. إن الاختلاف بين الواقع المعاش والآخر الذي يظهر علي شاشة التليفزيون ولم يعد مجرد حبكة، يُختزل الآن حيث فقد الفن والأدب كثيراً من وظائفهما الإنسانية التي كانت تشكل طبيعتهما في «الماضي الحداثي»؛ هذه الطبيعة التي خُصَّت بالفن والفنان وأعطته دوره الرومانتيكي الخيالي. (مع سيطرة هذه الثقافة ما بعد الحداثية ينقرض الفن والأدب، أو على الأقل يختفيان ولن ندركهما كما كان الأمر فيما مضى).
يمكن للمرء رؤية الدور الذي لعبه فن «الماضي قبل الحداثي» بوصفه دوراً تافهاً، كما يمكنه رؤية العكس حيث لعب الفن دوراً حاسماً للوجود الإنساني إلا أنه كان ببساطة موجوداً في وسائط متعددة وليس من بينها وسيط استطاع تحديده بوصفه فناً. إنني أعتقد بأن الدعوى الأخيرة مضللة لأن إدراك البين - ذاتية يمكن أن يتم بأشكال متعددة يعد الفن إحداها. ربما فن اليوم يفقد وضعه الاجتماعي الخاص الذي حصل عليه عبر تاريخه؛ إلا أنه يمكن أن يكون كما يرى جيمسون عجزا عن تقديم ما يسميه «المخطط المعرفي». الفن عند جيمسون في الوضع ما بعد الحداثي مجرد وضع رمزي لذواتنا في عالم رأس المال متعدد الجنسيات. إن غياب هذا المخطط المعرفي قد تسبب في سيطرة هذه الطبيعة الفصامية للفن ما بعد الحداثي، وفي هذه الحالة لا يستطيع الفن تمثيل خبرتنا بوجودنا المعاصر(٢٠).

٠٤٠

يمكننا الآن العودة إلى موضوعنا الأساسي وهو الثقافة والفن في عصر ما بعد الحداثة. يتضح لي أن الفن ما بعد الحداثي يقترب كثيراً من «الثقافة» كمفهوم ويبعد كل البعد عن الفن؛ الفن ما بعد الحداثي كيان محايد بلا دور خاص. والثقافة هنا هي ثقافة متعدية ومتعددة الجنسيات، هي ملمح تبدى نتيجةً للتطورات التقنية المتلاحقة في الرأسمالية المتأخرة. يبدو لنا الفن داخل هذا الإطار الثقافي وقد فقد أهميته في سوق السلع الرمزية، كما فقد وظيفته الإنسانية والتحديثية : لم يعد فن ما بعد الحداثة يظهر أو يعبر عن الحقيقة الخفية، كما ترك وظيفته الهامة في ترسيخ العلاقة بين الفنان والجمهور. يثار هنا التساؤل الآتي : ألم تكن هذه الظروف كائنة في الحداثة ؟ أليس فنانو الطليعة الثورية هم من حاولوا تدمير الآثار الأخيرة للقواعد الفنية وتحطيم أي معنى يمكن للفن أن يقدمه ؟ ألم يقوموا باستبدال القيم الفنية بالظواهر المنحرفة تجاه الشيئية والموضوعية المزعومة ؟ إن توجه الفن الطليعي قام بتشويه المعني اللغوي والبلاغي بوصفه أداة أدبية، ليس ذلك فقط بل إنهم مهدوا إن لم يثيروا العشوائية النسبية بوصفها تأملاً نظرياً حول الفن المرئي. ألم تسيطر هذه العشوائية الفكرية عليهم بوصفها تعبيراً

عن الحرية والتجريب والجدة ؟ وإذا كان الأمر كذلك فمن الصعب إذن الاستماع إلى المرثيات الساذجة حول أفول الحداثة.

لقد ارتبطت الحداثة بالتطور التقني والذي لا يراه هايدجر متشابكاً فقط بل غامضاً ومعقداً في الفن. لكي ندرك هذه الرابطة وهذا التحول لابد وأن نميز بين «العمل الحرفي» و«العمل الفني» من وجهة نظرنا اليوم ومن وجهة نظر هايدجر في النصف الأول من القرن العشرين(٢١). إن تميزنا الآن بين العمل الحرفي والفني ربما يكون قد تلاشى واختفى ليس بسبب التغير الدائب لهذا الكوكب الهيدرو-إلكتروني أثناء تفكيرنا في هذا التمييز، بل بسبب استبدال وتغيير التكنولوجيا لطبيعة إدراكنا للعمل الفني وماهيته. لقد استطاع فنانو الطليعة إقناعنا بأن أي شيء يمكن بشكل عملي أن يصير عملاً فنياً، كما استطاعوا إيجاد المعادل النظري من خلال «النظرية التأسيسية» للفن.

دعوني الآن أؤكد مرة أخرى على أن هذه الأحداث شكلت وجه الحداثة وكذلك تفعل فيما بعد الحداثة التي أعتبرها امتداداً تاريخياً لهذه الأحداث. لكي نحدد من تسبب في هذا التغير على وجه التحديد علينا أن نبحث في الفنون المرئية كما ظهرت على يد «مارسيل دوشامب»، «اندي وورال» و«سجوزيف بايو» من السرياليين؛ ففي أفكار هؤلاء وأعمالهم نجد من الخصائص النموذجية ما يتطابق مع الحداثة وما بعد الحداثة على السواء وهو المنحى الذاتي واستخدامهم للموضوعات بحرفية أو تقنية die Technik بمصطلحات هايدجر من أجل ايجاد فراغ بين ذاتية الإنسان والمجتمع. (كي تصير الأعمال مشوشة في علاقتها بالمعني) لقد كان نشاطهم هذا من أجل متاخمة المواد المستخدمة بالعناصر الفنية وتجنب استخدام الرسم العميق.

إن مماثلتي هنا بين وضع الحداثة وما بعد الحداثة تنتقد بالضرورة الدعاوى السائدة حول كون الوضع ما بعد الحداثي يمثل قطيعةً مع ما سبق، كما أحاول التأكيد علي أن ما بعد الحداثة هي إعادة تمثيل خط مستمر من التوجهات الكامنة داخل الحداثة، إلا أنني لا أنكر وجود اختلافات أهمها ما يتعلق بالتحول الجذري لتأصيل الثقافة المرئية. هذا التحول وهذا الاختلاف هو الشكل «الصناعي» والجماهيري لثقافة اجتاحت العالم. لقد تحولت «صناعة الثقافة» إلى صناعة للثقافة المرئية بمصاحبة الموسيقى وفنون «الميديا» الأخرى التي تدعمها. اليوم وعلى الرغم من القول بأننا قد دخلنا المرحلة الثانية التي تمتد إلى ما وراء المرئي وتصل إلى تعدد الوسائط الشعورية، إلا أن الصورة تظل هي أداة التواصل الأساسية. فهذا الوضع الذي نعيشه اليوم تكمن أسبابه وتظهر من خلال الصورة (المدعمة بالصوت) والتي تصير متيسرةً باطراد - تتكلم الصورة بذاتها ولذاتها لذلك هي مقنعة -؛ ورغم أن الصورة سهلة البث إلا أنها مكلفة وبالتالي فهي تتطلب صناعة وتوفير سوق كبير الذي سيصير عالمياً تماشياً مع طبيعتها المرئية.

إن سيادة الصورة وهذا «التحول الجذري» يساعدنا على فهم «التحول اللغوي» المعاصر في الفلسفة والفكر النظري بشكل عام. تشير هذه السيادة في الحقيقة إلى شيء آخر هو أفول الكلمة وفشلها. يري كثيرون أن «الإصلاح» لم يتسبب فقط في جعل الصورة حقلاً دنيوياً بل في جعل هذه الصورة مسيطرة على المجتمع كذلك. ورغم أن الحداثة اعتمدت بالأساس على الخطابات الأيديولوجية والسياسية والأدبية، إلا أن الأدب قد تحول في عصر ما بعد الحداثة إلى الصفوف الخلفية واحتلت الثقافة المرئية مركز النشاط لا بوصفها مرحلة انتقال بل بوصفها العالم المتفشي في كل شيء(٢٢). هل من الممكن أن يكون هذا التحول الجذري مجرد إضافة لاستمرارية أداء الكلمة لدورها الاجتماعي والتاريخي ؟ وربما ما يحدث الآن ليس سوى تكاثر حميد لثقافة مرئية في عالم صارت معه هذه الثقافة هامشية ؟ أو ربما قد أصبحت الصورة ممتدة لتشمل حقول العلامات كافةً. لو كان الأمر كذلك فلن تكون هناك مشكلة إذا لم تتطلب الصورة قدرات فاعلة تسيطر بها على حواسنا وإدراكنا، أو صارت تستدرجنا إليها بشكل لا تأملي ؟. لقد حذرنا «ليسينج» بقوله أن: «الصور تتجنب الكليات، وأن أي محاولة لها للتعبير عن أفكار كلية في شكل حيوي قد يتسبب في ظهور أشكال جروتسكية من الحكايات الرمزية»(٢٣).

مع استبصار «ليسينج» العميق هذا يمكننا القول ان الصور في عصر الحداثة ومن خلال خطابها لم تكن حداثية؛ فالحداثة كانت محاولة عن طريق خطابات النزعة الكلية التوتاليتارية والتي هي نزعة ترتبط بشكل وثيق بالخطاب

اللغوي العقلاني. إن الفن المرئي الحداثي تطلب خطاباً توتاليتارى بالأساس والذي استطاع الفن المرئي ما بعد الحداثي والثقافة الحالية أن توجد دون الاعتماد عليه. إن معظم ما فيما بعد الحداثة يبدو أنه اتجاه «لا- تنويري» إن لم يكن معاديا للتنوير وذلك بسبب اعتماد الأخير على الخطاب العقلاني التوتاليتاري.

لا تهتم التطورات التقنية المتقدمة بالصورة فقط بل تهتم بالنص (الصوت) والذي يمثل الدعم غير المرئي والأداة المساعدة لمعنى الصورة المتحركة. (أو هو التعليق والعنوان الذي يصاحب الصورة الثابتة) ورغم قدرة الصورة على الإمتاع بيد أن الثقافة السائدة كانت تؤدي نفس الوظيفة في عصر الحداثة ولم يهتم أحد بالتأمل في هذا الإمتاع سوي بعض علماء الاجتماع. تلعب الميديا في عصرنا هذا دور الثقافة داخل قطاعات عريضة من المجتمع، هذا الدور الذي لا يختلف عن دور الحضارة التكنولوجية في العصر الحديث. وتتميز الصورة بالاتساع في مساحات التغيير والسبب في ذلك كما يري «جيمسون» إن ما بعد الحداثة هي أول ثقافة عالمية مسيطرة تتبدى من الولايات المتحدة الأمريكية. (لقد وجه «ادورنو» و«ماركوزه» نقدهم للمجتمع السلعي بناءً على نموذج الولايات المتحدة) إن السلعية المتنامية في الثقافة ما بعد الحداثية هي أحد محركيها الأصليين، هي ملمح والذي لا يمكن من خلال وجهة النظر الحداثية أن نراه دون ريبة. لا أرى اليوم سبباً حقيقياً للتمسك بوجهة النظر الحداثية، فكيف أهتم بتوسيع الثقافة والبحث عن جمالياتها دون الاهتمام بسلعيتها كما لو كانت إعلاناً للأفول والفناء! إن الثقافة والفن ما بعد الحداثي ليستا مجرد موضوعات جمالية أو صور. وعلى الرغم من اعتقاد البعض أن ما بعد الحداثة استطاعت تجنب مآزق السلعية لما شهدته من راديكالية ومحافظة في ذات الوقت، إلا أنني لا أرى اختلافاً جذرياً لهذا الفن عن فن الماضي الحداثي(٢٤).

- ٥ -

إن التوجه النقدي لمجتمع الفرجة بوصفه المرحلة الأخيرة للحداثة يتماثل مع نقد ما بعد الحداثة ما دامت هذه الأخيرة سائدة بشكل مرئي. إنها ثقافة لا تشتبك فيها الصورة بالتصورات فقط، بل هما على استعداد تام لتبادل الأدوار والأماكن. كانت هناك محاولات لتأمل هذه التغيرات الجذرية، إلا أن تفشى هذه التغيرات صمد أمام أية محاولة(٢٥). وبسبب الغموض الناجم عن الفن النخبوي والثقافة السائدة، أو بالأحرى بسبب تحول هذا الفن إلى تيار ثقافي معاصر وسائد يفقد الفن بداخله طبيعته الجوهرية، كما يستحوذ على مرجعية الذات التي تتحد بمعزل عن أي تحولات أخري للذات؛ يبدو أن الفن الحداثي قد استُبْدِلَ بالتظاهر والوهم. لقد حاولت توضيح هذه العمليات التي تتطابق مع الحداثة نفسها وبزغت حديثاً مما هو مرئي، كما أوضحت أن ثقافة «الميديا» ليست مجرد عرض داخل الثقافة بشكل عام، بل هي قابعة داخل التكنولوجيا وقوى السوق المرتبطة بها. إن الصورة ونزعة تحطيم الأيقونات لها تاريخ طويل في الحضارة الإنسانية، ورغم أنني أعترف بوجود اختلافات بين الحداثة وما بعد الحداثة، إلا أنني أفضل تناولهما في إطار عصر ومرحلة واحدة. إن نظرية الأيقونات وبعثها من جديد لا تلغي الحقل الاجتماعي الثقافي أو السياسي وحتى العاطفي للصورة، لكنها فقط تجعل الصورة قادرة على الوجود والعمل بشكل لا انعكاسي وغير تأملي. أود كذلك التأكيد على أن اختزال الثقافة الحالية، اعتماداً على التقنيات المتطورة إلى صورة، متناسيةً الأهمية المتعادلة للصوت والنص في أعمال أخري، هو أمر تبسيطي ساذج وغير قويم.

إن الصورة بمساعدة الصوت لا تقدم لنا رابطة نظرية متماسكة. ففي الماضي الحداثي، أي في النظرية(٢٦) أو النشاطات النقدية، كان خطاب التناص هو النقطة الأخيرة للمعني والمرجع الذي يجد فيه التمثيل غير النصي والرمزي دوره التأملي وبالتالي يجد معنى لاندراج الشيء تحت اسم العمل الفني. إن ترجمة صورة، رقصة أو مؤلَّف موسيقي، إلى نص ترفعها إلى مستوى الشكل الحداثي المسيطر للخطاب اللغوي. وبسبب طبيعته المؤقتة يتجنب اتجاه الصورة المتحركة تثبيتها بشكل نصي حتى لو كان هدفه هو

كذلك. مادامت هذه الأعمال لا تسير إلى حقيقة وجودية وإنسانية مختبرة، بل تسير إلى حقيقة متخيلة وفوقية تقدمها صناعة الترفيه، فإن الحاجة إلى تنظيم هذه الأعمال في بناء نظري تصبح نادرة ومستحيلة.

إن هذه الحاجة تتلاشى مع ازدياد حدة الشك المعاصر في الخطابات التوتاليتارية. لقد استبدلت التقنيات المتفاعلة السجال الذي دار حول تمييز الصورة والكلمة مع ازدياد وشيوع منظومة المعلومات الشعورية التي نستهلكها. وبينما يقدم لنا قطاع عريض من صناعة الترفيه حقائق متخيلة وفوقية لكي يجذب الانتباه الضروري، يغذي النشاط الفني بهذه المنظومة الخيالية والشعورية؛ لقد أصبح ما كان يسمى بالفن الأصيل في ظل تفكك كل علاقاته بالدلالة والدال والمدلول هو الواقع الاجتماعي الجديد. وبينما يدعي هذا الفن أنه أصيل، فإن طبيعة التسلسل الدلالي تعطل الثبات الخطابي وخاصيته التوتاليتارية؛ وبالتالي يتموضع الفن في نفس إطار صناعة الترفيه.

لكي يؤثر الفن بدور مشابه لما كان عليه أيام الحداثة فإننا في حاجة إلى «مخطط معرفي» جديد سواء تم ذلك عن طريق الفن أو الثقافة أو شيء آخر، فنحن في حاجة ماسة إلى هذا المخطط المعرفي. ويظهر هنا سؤال: إلى أي حد يمكن للمخطط المعرفي للحداثة أن يصير هو الحل الآن؟ هل يقدم لنا الفن تحت الظروف الحالية مخططاً يمكن التعبير عنه؟. يبدو الفن الآن مختلفاً، وربما سيظل، عن فن الماضي الحداثي، لكن لو كان الأمر كذلك، فإن جدلاً ما سينشأ في كل حالات المقارنة؛ وسيتبدى لي الآن سؤال مفتوح الآن وهو: إلى أي مدى يختلف فن الحداثة عن فن الواقعية...

الهوامش

(مدير أبحاث معهد الفلسفة بالأكاديمية السلوفانية للعلوم والآداب في كرواتيا، يشغل كذلك منصب رئيس الجمعية السلوفانية للاستطيقا. من أهم مؤلفاته : «الأيديولوجيا وفن ما بعد الحداثة» ١٩٨٨، «الاستطيقا والنظرية النقدية».

١- Hans Jonas, The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology (New York: Harper & Row, 1966), p. 135.

٢- Moshe Barasch, Icon. Studies in the History of an Idea (New York: New York U.P., 1992), p. 111.

٣- Quoted in Sergiusz Michalski, The Reformation and the Visual Arts (London: Routledge, 1993), p. 62.

٤- Force Fields (London: Routledge, 1993), p. 115., .Scopic regimes of Modernity Martin Jay

٥- Cf. Jean-François Lyotard, Discours, figure (Paris: Klincksieck, 1971)

٦- Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth -Century French Thought (Berkeley: University of California Press, 1993).

٧- Norman Bryson, Vision and Painting. Logic of the Gaze (New Haven: Yale U.P., 1983).

٨- Cf. Svetlana Alpers, The Art of Describing Scopic Regimes of Modernity Cf (London: Penguin, 1983).

٩- W.J.T. Mitchell, Picture Theory (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), pp. 12-13.

١٠- Ibid., p. 15.

١١- W.J.T. Mitchell, Iconology. Image, Text, Ideology (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), p. 43.

١٢- See Jean-Luc Nancy, Ego sum (Paris: Aubier-Flammarion, 1979), pp. 12-13.

١٣- Fredric Jameson, The Seeds of Time (New York: Columbia U.P., 1994), p. xii.

١٤- See Fredric Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (London: Verso, 1991), pp.35-6.

١٥- Ibid., p. ix.

١٦- Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, p. 96.

١٧- in: Selected Writings, ed. and intr. by Mark Poster, (Cambridge: Verso, 1988), p. 168..(١٩٨١) Simulacra and Simulations Jean Baudrillard,

١٨- Ibid., p. 170.

١٩- Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, p. 5

٢٠- Ibid., p. 21

٢١- Basic Writings, ed. by David Farrell Krell, (San Francisco: Harper, 1977), p. 297 (١٩٥٣)ص The Question Concerning Technology في Martin Heidegger,

٢٢- ربما يتضح ذلك بصورة جلية عند الدول الاشتراكية حيث كان الأدب هناك هو التعبير عن الأصالة.

٢٣- Mitchell, Iconology. Image, Text, Ideology, p. 41.

٢٤- Cf. Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic (Oxford : Blackwell, 1990), esp. p. 373 et passim.

٢٥- See for example Scott Lash, Sociology of Postmodernism (London: Routledge, 1990)

٢٦- Marion Praz, Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 216.

الأدب الروائي المصري
في الثقافة الفرنسية

أسامة خليل*

جمال الغيطاني	خليل النعيمي
عيسى مخلوف	رشيد صباغي
سلوى النعيمي	أحمد أبو دهمان
محمد البساطي	

نظم معهد اللغة والحضارة العربية في السنوات السابقة سلسلة من الندوات حول قضايا الثقافة العربية تناولت التحليلات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والثقافية والإبستمولوجية والسياسية لأهم القضايا المطروحة اليوم في العالم العربي. واليوم نبدأ سلسلة أخرى من الندوات حول موضوع الأدب العربي في الثقافة الفرنسية واخترنا موضوع الأدب المصري لتحديد مجال الدراسة. وفي هذا اللقاء التحضيري الأول اخترنا الجانب الروائي خاصة وأننا نتشرف اليوم بوجود الكاتبين الروائيين الأستاذ جمال الغيطاني والأستاذ محمد البساطي. لذلك قد يكون هذا اللقاء أكثر تركيزاً على هذين الروائيين. بالطبع لا حاجة للإسراف في التقديم أو الإسهاب في سرد الأعمال القصصية والروائية لضيفينا وما ترجم منها إلى اللغة الفرنسية فالقائمة التي أعددتها أمامي لن تفيد الأساتذة والنقاد والروائيين الذين يشرفوننا بحضورهم. لذلك أرى أن أفضل أسلوب لذكر أعمال ضيفينا هو ذلك المعرض الصغير الذي أعددناه بمعاونة مكتبة ابن رشد بباريس، الذي يضم غالبية أعمال الغيطاني والبساطي بالعربية والفرنسية وكذلك أعمال نجيب محفوظ وابراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم وإدوارد الخراط وإبراهيم عبد المجيد وتوفيق الحكيم وألبير قصيري وغيرهم. فضلاً عن مجموعة كبيرة من أعداد صحيفة «أخبار الأدب» التي تلعب دوراً هاماً في الساحة الأدبية العربية بباريس وفي دول شمال أفريقيا (المغرب العربي) وبلاد الخليج.

في الواقع يمثل الأدب والموسيقى والفن التشكيلي أكثر مجالات الإنتاج الثقافي تعبيراً عن عبقرية الإبداع المحلية. فالأدب يفوق في هذا الصدد ميادين الإبداع الأخرى في الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية، لأن الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية تخضع لأنساق من المعايير المترابطة التي لا يسهل ترويضها أو تعديلها أو الخروج عليها دون تمهيد وإعداد وتأثير وتأثر يشمل مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية مما يجعل عملية الإبداع الفكري مشواراً جماعياً مرهوناً بتاريخية المجتمع ومقدار حيوية التفاعل الجدلي بين مكوناته وتزامن الآنية المحلية لهذا التفاعل مع حالة المعاصرة الإبداعية العالمية.

لذا، فبالرغم من خضوع الفنون والآداب والفلسفات والعلوم الإنسانية للنظم والأنساق المعيارية وللشروط الاجتماعية والتاريخية إلا أن هذه الانساق تكون أشد جموداً في أعلى السلم العقلي والمعرفي، وأكثر قابلية للتعديل والمناورة والتحايل في الميدان الأدبي، إلى أن نصل إلى أسفل السلم (وليس هذا حكماً قيمياً) حيث نجد الفنون الأكثر ارتباطاً بالأحاسيس والمشاعر، والتي تخرج أدواتها - في الأغلب - عن تحكم الأنساق الفكرية والاجتماعية الجامدة، ولا تبقى غير معايير الصنعة والقيم الفنية، وعبقرية الخلق لدى الفنان التشكيلي في ورشته، حيث تتعامل أصابعه مباشرة مع الزيت واللون والأزميل والحجر.
فالآداب والفنون أكثر تعبيراً عن العبقرية المحلية من

* كاتب من مصر يقيم في باريس.

الفلسفات والمذاهب الفكرية والمدارس العلمية، لأن الأفكار تحكمها شروط تاريخية موضوعية وقواعد معيارية كلية، تجعل كل إضافة أو تحريك نظري مشواراً شديد التعقيد أو مغامرة محفوفة بالأخطار. ومن ثم، يحق لنا أن نطرح، اليوم، على أنفسنا ذلك السؤال المصيري : ماذا نضيف، على مستوى الفلسفة والعلوم الإنسانية، إلى الإنتاج الفكري العالمي ؟ أما على مستوى الفنون التشكيلية و أنواع الأدب، بالمعنى الحديث، فلدينا ما نضيفه من أعمال هامة وقوية على المستوى العالمي.

تأتي أهمية تناول أدب نجيب محفوظ من خلال أعمال أكاديمية لم تبق حبيسة مكتبات الدراسات العليا بالجامعات الفرنسية ولكنها خرجت إلى الجمهور الفرنسي المثقف من خلال دور النشر في فرنسا. وهذه نقلة نوعية للأدب العربي داخل فرنسا. فالأدب المصري والعربي متاح اليوم لجمهور القراء والمثقفين في فرنسا أكثر مما قبل. وكذلك أصبحت متاحة بعض الأعمال النقدية في هذا الميدان. وأنا إذا ما قارنت الحالة الراهنة في بداية القرن الواحد والعشرين بما عشته في فرنسا عام ١٩٧٠، أقول إن النقلة كمية ونوعية كبرى. فنحن نلاحظ انتقال الاهتمام بالأدب العربي من الأوساط الاستشراقية وأقسام الدراسات العربية بالمعاهد والجامعات الفرنسية إلى أوساط النخبة المثقفة من القراء ثم اتساع دائرة القراء بزيادة أعمال الترجمة وذيوع الروايات والقصص العربية عن طريق دور نشر كبرى وسلاسل واسعة الانتشار كسلاسل الجيب المختلفة التي نشرت بها بعض أعمال نجيب محفوظ كالثلاثية مثلاً. ورواية متون الأهرام لجمال الغيطاني التي ستصدر هذا العام في كتاب الجيب بعد صدورها عن دار نشر «سندباد أكت سود».

ولا ننسى أن الحضور الروائي العربي في فرنسا لا يقتصر على ترجمات الأعمال الأدبية العربية وبعض أدبيات التقييم والنقد حولها، بل يشمل التأليف المباشر. فهناك مبدعون عرب ـ من سوريا ولبنان والمغرب والجزائر، وبيننا اليوم الروائي السعودي أحمد بن دهمان ـ يكتبون باللغة الفرنسية مباشرة، حظت بعض أعمالهم باهتمام واسع، وحصلوا على جوائز فرنسية رفيعة، مثل جائزة «فِمينا» وجائزة «الجونكور».

ننتقل الآن من الترجمة إلى تجارب الإبداع الروائي والقصصي لدى ضيفينا. ونبدأ بالأستاذ محمد البساطي، الذي أوحت إليه هذه الندوة بكتابة قصة حول تجربته الإبداعية، سيقرأ علينا بعض سطورها من مسودة، بدأ صباح اليوم في كتابتها.

محمد البساطي :

الحقيقة أنا كنت قد أعددت كلمة بهذه المناسبة عن ملامح الرواية بمصر. لكنني حين علمت أن بعض الحضور هنا من الروائيين، رأيت أنه من الأفضل أن أتحدث باللغة القصصية فكانت هذه الحدوتة التي سأحكيها لكم :

عشت صبايا في بيت بالريف المصري، كان يجمع أربعة أجيال في وقت واحد، وهو شيء كان يعد طبيعياً في ذلك الزمن. الأب والجد وجد الجد. وكنا نسميه الجد الكبير. كان يقيم في حجرة بعمق البيت بعيداً عن دبة القدم. قليلاً ما يخرج منها. وإن خرج فلكي يأخذ فكرة عامة عن مجرى الأمور. نفس الأسئلة التي يسألها كل مرة. أين فلان وفلان. ثم يسكت. وحين يغلبه النعاس يمضي إلى حجرته. وكان أيضاً لا يفتح نافذته. حين يسمع صوتاً في الخارج ينتبه إليه قليلاً ثم يعود إلى سكونه. في الشتاء يضع موقد به جمرات بجوار فراشه حيث يحلو لنا نحن الصبية أن نتجمع حوله ونثرثر ينصت لنا ويضحك معنا. وكان ثمة إحساس في البيت وخارج البيت أنه عاش طويلاً بما يكفي. وأن نهايته تقترب. وعندما جاء الموت خيب ظن الجميع. فقد مات الأب أولاً. الجد، وكان يقيم في حجرة بالوسط، خرج من سكونه يبكي وينهنه. كانت الصدمة كبيرة له. غير أنه تماسك ليتولى زمام الأمور. الجد الأكبر، حين بلغه الخبر قرفص في الفراش محدقاً في وجوه من دخلوا عليه. وجهه لم يختلف. فاتحاً فمه الخالي من الأسنان. وكف عن الخروج من الحجرة. لم يمتد العمر بالجد. فقد مات بعد وفاة أبي بشهور. تلك اللحظة أتذكرها جيداً. حين علا الصراخ في البيت. خرج الجد الأكبر من مكمنه بملابسه الداخلية يتساءل عما حدث. يتلفت حوله في ذهول. لازمه هذا الذهول بعد ذلك. هو الذي أصبح عجوزاً جداً. يتحرك بإحساس المذنب. هو الذي كان يجب أن يموت بدلاً من الآخرين. وأفلت لسبب لا يدريه. هذا الإحساس الذي وضعه في حالة مضطربة كانت تجعله يخجل من لقاء الناس. وإن تصادف والتقى بهم بكى. ثم تغير كل ذلك بعدها. أصبح يعتني بنفسه وبملابسه، وفتح نافذته. وأصبح صوته وسعاله مسموعاً يتردد في حوش البيت. كان على ما يبدو قد رفض الموت وقاومه. قاومه طويلاً حتى شب أخي الكبير وارتفع صوته. شخصية الجد الكبير التي أحوم حولها دائماً في كتاباتي. اقترب منها وابتعد عنها لأعود إليها. أرى ناس مصر بكل صفاتهم وطباعهم ممثلة فيه. أبحث عنه في ترحالي ببلاد مصر. وفي كل مرة وأجدها دائماً كلما ابتعدت عن ضجة المدن. في القرى والحواري والأزقة. وفي كل مرة اقترب من هذه الشخصية تتكشف لي جوانب منها لم انتبه إليها من قبل. مثل هذه الشخصية تناثرت بشكل أو آخر في قصصي القصيرة ومشاهد

ن رواياتي. وما زلت حتى الآن أحس أن هناك الكثير مما ب أن أحكيه عنها.

مال الغيطاني :

ا أن الندوة تتناول صورة أو علاقة الأدب المصري بفرنسا الأدب العربي بشكل عام. اخترت أن أتحدث عن «الزيني ركات» باعتبارها أول رواياتي التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية وصدرت منذ سبعة عشر عاماً. ومن خلال حديثي عن ظروف كتابتها ثم ترجمتها، قد اقترب من بعض النقاط التي أود توضيحها بالنسبة للتجربة الإبداعية وعلاقتها بالترجمة :

«الزيني بركات» جاءت نتيجة لعوامل عديدة. أهمها في تقديري، تجربة معاناة القهر البوليسي في مصر خلال الستينيات. كانت هناك تجربة ضخمة تهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية. تهدف إلى تحقيق أحلام البسطاء. يقودها زعيم كبير هو جمال عبد الناصر. ولكن كان مقتل هذه التجربة في رأيي، هو الأسلوب الذي تعاملت به مع الديمقراطية. وأحياناً كنا نحجم عن الحديث بهذا الشكل لأن هذه التجربة بعد انتهائها، تعرضت وما تزال تتعرض لهجوم حاد من خصوم العدالة الاجتماعية، ومن خصوم إتاحة الفرص أمام الفقراء. ولكن أنا أتصور أن الشهادة يجب أن تكون دقيقة الآن، خاصة وأن جيلنا، جيل الستينات الذي ننتمي إليه أنا والأستاذ البساطي قد بدأ يدنو من مراحله الأخيرة. لذا يجب أن نترك كلمة حق حتى لا تتكرر تلك الأخطاء.

عانينا من الرقابة في الستينيات. وأسلوب التعامل البوليسي. وأتصور أن هذا كان أحد أسباب علاقتي القوية بالتاريخ. كنت مهموماً بالبحث في تاريخ مصر، وبقراءة هذا التاريخ خاصة الفترة المملوكية، التي وجدت تشابهاً كبيراً بين تفاصيلها وبين الزمن الراهن الذي نعيش فيه. وأنا عندما أقول الفترة المملوكية، أعني الفترة المملوكية التي كانت مصر فيها سلطنة مستقلة تحمي البحرين والحرمين. وقد انتهت هذه السلطنة في عام ١٥١٧ بهزيمة عسكرية كبيرة في مرج دابق شمال حلب. وعندما طالعت مراجع شهود العيان الذين عاشوا هذه الفترة، ذهلت من تشابه الظرف بين هزيمة ٦٧ والأسباب التي أدت إليها وبين هزيمة القرن السادس عشر. وأوصلني هذا فيما بعد، إلى ما يمكن أن يسمى باكتشاف وحدة التجربة الإنسانية في مراحل كثيرة من التاريخ حتى وإن بعدت المسافة. على سبيل المثال : الألم الإنساني واحد. فالشعور بالحزن هو نفسه الذي كان يعبر عنه المصري القديم أو البابلي القديم. ومصر نتيجة لاستمرارية تاريخها وعدم انقطاعه تتشابه فيها الظروف من فترة إلى أخرى. سياحتي في التاريخ استقرت في العصر المملوكي. وكنت مهموماً بهاجس الرقابة وهاجس المطاردة قبل أن أدخل المعتقل إلى درجة أنني كتبت عدداً من القصص القصيرة عن السجن، نشرت منها قصة «رسالة فتاة من الشمال» في مجلة الآداب في يوليو ١٩٦٤، وقصة أخرى اسمها «القلعة» في مجلة الأديب اللبنانية أيضاً عام ١٩٦٤. وكتبت رواية كاملة عن فكرة المطاردة وظروف المطاردة، فقِدت عندما اعتقلت في عام ١٩٦٦. والغريب أنني عندما دخلت المعتقل لم أفاجأ بالتفاصيل. فقد كنت أسمعها من زملائي الذين سبقوني في تلك التجربة. ولكن عندما خرجت قبل وقوع الهزيمة بشهرين عام ١٩٦٧ مع زملائي، الذين يمثلون جيل الستينيات من الكتاب ـ فأكبر كتاب الستينيات كانوا في هذه الحبسة ـ، كتبت قصة اسمها «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة» وقد افترضت فيها أنني عثرت على مذكرات آمر سجن المقشرة. وهو من السجون الشديدة البشاعة في العصر المملوكي. وكنت قد وصلت بعض قراءة طويلة ـ بل لا أقول قراءة ولكن معايشة ـ لابن إياس وابن زمبل الرمال والمقريزي وابن تغريبلدي إلى اكتشاف بلاغة جديدة، لم يكن الأدب العربي يتعامل معها. بلاغة يمكن الآن أن أقول إنها بلاغة مصرية، تجمع ما بين الفصحى وخلفية العامية المصرية في التراكيب اللغوية. وهذه نجدها عند المؤرخين وليس عند الأدباء. عند المقريزي وابن إياس ثم الجبرتي فيما بعد. وربما يرجع ذلك إلى أنهم كانوا يكتبون الأحداث بسرعة، فلا يتأنقون ولا يغوصون في أساليب البلاغة المستقرة من زمن قديم. هذه البلاغة شعرت أنها تمسك بالواقع أكثر من الأساليب السردية السائدة.

إضافة إلى أنني عندما بدأت الكتابة في عام ١٩٥٩، مررت بمرحلة بحث ومرحلة قلق إلى أن اهتديت إلى هذه الأساليب الموجودة في الكتابة القديمة والمهجورة، التي لم يعد أحد يتعامل معها. وشعرت أنها تمنحني حرية أكثر في التعبير. طبعاً كان كتابة «المقشرة» بهذا الشكل، نوع من التحايل على الرقابة، وفيما بعد جاءت رواية «الزيني بركات» لتعبر بشكل أكبر عن هذه التجربة. كان هناك رقيب موجود بالصحف ـ كان مقيماً فيها ـ وهذا الوضع أُلغي في عام ١٩٧٦. عندما قرأ الرقيب قصة «المقشرة» دفع بها للنشر، بعد أن وقع على أساس أنها مخطوط قديم فعلاً. ونشرت بجريدة «المساء» في الصفحة الثقافية التي كان يشرف عليها المرحوم عبد الفتاح الجمل. وكان صديقاً عزيزاً تخرج كل جيل الستينيات من صفحته. وكان من أقرب الأصدقاء للأستاذ محمد البساطي. ونشرت في هذه الصفحة عدداً من القصص، التي جُمعت فيما بعد في مجموعة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام».

أنا باستمرار تبدأ عندي المشاريع الروائية الكبرى بإرهاصات في قصص قصيرة. فرواية «الزيني بركات» سبقتها قصة «هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة». وسبقتها أيضاً «أيام الرعب». والتي قدمت في برنامج «كاتب وقصة». وكانت تحكي عن شاب مطارد في القاهرة بسبب ثأر في الصعيد. ومطلوب أن يقتل تسديداً لدم. وليس له أي ذنب في القتل. وينتهي به الأمر إلى اللجوء إلى مقام سيدنا الحسين. كما سبقتها قصة أخرى بعنوان «اتحاف الزمان بحكاية جلَبِ السلطان». وكانت أيضاً بأسلوب العصر المملوكي، عن انتهازية أحد الأشخاص في الوصول إلى السلطة. كل هذه القصص القصيرة كانت إرهاصات تمهيدية لرواية «الزيني بركات». أنا لم أكن أعرف أن هناك رواية في الأفق. هذا سوف يتكرر فيما بعد. فمثلاً عندما بدأت بشائر «حارة الزعفراني» وبدأت تجربتها تلوح، كتبت قصة اسمها «وقائع حارة الطبلاوي»، قبلها مباشرة. تلك الإرهاصات بدأت تتبلور إذن في مشروع روائي كبير هو «الزيني بركات». والزيني بركات شخصية حقيقية موجودة في كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لمحمد أحمد بن إياس الحنفي المصري. وهو مؤرخ من أهم المؤرخين المصريين الذين عاشوا فترة الغزو العثماني لمصر. وكتابه مرجع مهم جداً، أتيح لي بعد حوالي أربعين عاماً، أن أوفره بسعر زهيد من خلال سلسة «كُنُتُ» أشرف عليها من خلال مشروع النشر الذي أجهض مؤخراً، والذي كان يصدر عن الثقافة الجماهيرية في مصر. نشأت بيني وبين ابن إياس علاقة حميمة. كنت أكاد أتمثله وهو يكتب. بل أكاد أشعر بأنفاسه بين السطور. قرأت هذا الكتاب وعايشت شخصية الزيني بركات وُشغلت بها. الزيني بركات كان ميقاتياً يحدد مواقيت الصلاة في ركب الحج وهو متجه إلى مكة. ثم بدأ رحلة الصعود، إلى أن أصبح نائباً للسلطان. وعندما خرج السلطان الغوري كي يتصدى للعثمانيين، كان الزيني بركات أهم شخصيات الدولة. وعندما استولى سليم العثماني على مصر، وهزمت السلطنة المملوكية، واستشهد السلطان قنصوه الغوري، وتبدل الأمر تماماً، أصبح الزيني بركات أيضاً هو الشخصية الأولى في الدولة المصرية. وينتهي كتاب ابن إياس بسطور يقول فيها : في سنة ٩٢٦ هجرية، بعد أربع سنوات من الغزو العثماني. مازال نجم الزيني بركات في طلوع. وظرفه في صعود. ولله الأمر من قبل ومن بعد.

أولاً، لفتت نظري هذه الشخصية. وتطابقت مع شخصيات أخرى موجودة في الواقع.

كنت قد امتلأت به إلى درجة أنني عندما بدأت أكتب الرواية اخترت في البناء طريقة اللف حوله بدلاً من مواجهته. لم أجرؤ على مواجهة الزيني بركات. لذا فالزيني بركات لا يظهر في الرواية وجهاً لوجه. نحن نرى ردود أفعاله ولا نراه هو مباشرة، إلا في مشهد واحد فقط، عندما يقابل زكريا بن راضي.

الأمر الثاني، أنني فوجئت أن موضوع القهر والحرية يفرض نفسه، بدلاً من موضوع شخصية الانتهازي، وأصبحت الرواية تدور حول «البصاصين». و«البصاصون» تعبير منحوت ليس له أصل في الواقع المصري. اخترت أن أصف به عمل الذين يقومون «بالبص». كل تفاصيل الرواية شديدة الدقة. ومما أسعدني جداً أن صديقي الكبير الأستاذ اندريه ريمون، عندما قرأ الرواية ـ وهو متخصص في العصر العثماني ـ قال لي إنه لم يجد خطأ تاريخياً واحداً. على سبيل المثال : لا يمكن أن نجد شخصاً يشرب القهوة، لأن القهوة كانت في ذلك الوقت، جديدة في مصر. وكان مختلفاً عليها، هل هي حلال أم حرام ؟ والشاي لم يدخل مصر إلا في القرن التاسع عشر.

خريطة القاهرة كانت أمامي وأنا أكتب الرواية. مثلاً : عندما يتحرك السلطان من ميدان الرميلة ـ الذي هو الآن ميدان صلاح الدين ـ أو من ميدان القلعة، ويشق موكبه شوارع القاهرة حتى ميدان النصر. بأي طرق يمر ؟ طبعاً كان لابد أن أحفظ خريطة القاهرة، وأنا قاهري قح أعيش في القاهرة القديمة، ولها تأثير كبير جداً علي. كل هذه التفاصيل، شكل العمامة مثلاً : عمامة السلطان تختلف عن عمامة الشيخ عن عمامة المحتسب، والأزياء .. كل هذه التفاصيل درستها بدقة، ثم طرحتها جانباً، وبدأت أكتب الرواية سنة ١٩٦٩ وانتهيت منها في عام ١٩٧٠. وأصبحت بالشكل الذي تقرأونه الآن.

كتبت هذه الرواية بأسلوب القرن السادس عشر، ليس خوفاً من الرقابة أو مراوغة لها، ولكن كجزء من البناء. فالرواية تدور في زمن قديم، وكتبت بلغة هذا الزمن.

لجأت فيها إلى بعض الحيل الأدبية، مثل شخصية الرحالة البندقي فياسكونتي چانتي. عندما ترجمت الرواية إلى اللغة الإيطالية، سألني الأصدقاء الإيطاليون والصحفيون عن الكتاب المجهول لديهم لهذا الرحالة البندقي! فقلت لهم إنه مختلق. فلم يصدقوا. والحقيقة أنني لم أعرف رحالة بهذا الإسم، والإسم جاء من تركيب اسم مخرج ايطالي «فيسكونتي» مع اسم رسام مشهور كان يعيش في هذه المرحلة «بيللي چانتي» توجد بعض لوحاته بمتحف اللوفر.

لم أكن أفكر إطلاقاً في موضوع الترجمة. وأذكر أن أحد أصدقائي قال لي في تلك الفترة، أنت تكتب بلغة صعبة، ألم تفكر في الترجمة ؟ فقلت له بالحرف : الترجمة مسؤولية غيري. ولو فكر الروائي في موضوع الترجمة، فشأنه شأن من يفكر في الحكومة أو في أي قوة رقابة خارج العمل.

عندما كنت أزور فرنسا، سنة ١٩٨٠، كلمت، بالصدفة، صديقي العزيز الدكتور جمال الدين بن شيخ. فقال لي : أنت موجود في باريس ؟ إحنا بنفكر نترجم لك رواية. فراح ذهني لرواية حارة الزعفران، لأنني تصورت أنه من المستحيل ترجمة لغة رواية الزيني بركات. وعندما ذهبت إليه والتقيت عنده بالمرحوم فوركاد، فوجئت أن الحديث يجري حول الزيني بركات. وعلمت أن هناك مفاوضات جارية منذ حوالي سنة، مع دار نشر «سوي». وعلى فكرة عندما سمعت في مكالمة تليفونية اسم «سوي» لأول مرة، سألت إيه «سوي» دي ؟ وكانت بجانبي فريدة الشوباشي تسمع المكالمة، فقالت لي بسرعة : أسكت، ماتتكلمش .. «دي دار نشر كبيرة جداً» .. وافق .. وافق!

كانت الرواية قد طبعت للمرة الأولى بسوريا. حمل فاروق مردم نسخة من هذه الرواية معه إلى باريس. وعندما سأله صديقه چان فرانسوا فوركاد : ما الجديد في الأدب العربي ؟ أعطاه فاروق مردم رواية الزيني بركات. كل هذا حدث ولم أكن أعرف فاروق مردم ولا فوركاد في ذلك الوقت. قرأ چان فرانسوا فوركاد هذه الرواية .. هام بها .. قدم مشروع الترجمة إلى الأستاذ جمال الدين بن شيخ .. كان جمال الدين بن شيخ، في ذلك الوقت، قد بدأ مفاوضات مع ميشيل شوستفكش، ليدخل الأدب العربي إلى دار النشر «سوي». إريد أن أقول إنه على الأديب أن يُخلص إلى أدبه، وأن يخلي ذهنه من الاعتبارات الخارجة عن العمل الفني. أما العمل الأدبي نفسه، فله بعد ذلك، حياته الخاصة. يشق طريقه وحده، ويجد من يتبناه بعيداً عن المؤلف. يجد فاروق مردم مثلاً الذي يقرأه، ثم يقدمه إلى مترجم مثل فوركاد الذي يعرضه على جمال الدين بن شيخ، الذي يتحمس له ويعرضه على دار النشر الفرنسية «سوي»، وهكذا.

كان صدور ترجمة الرواية عام ١٩٨٥ في فرنسا علامة هامة. فلأول مرة تقدم دار نشر كبرى رواية عربية لا تدخل في إطار مشاريع الترجمة بفرنسا.

جئت إلى باريس في يناير ١٩٨٥، وفوجئت بأن صدور الرواية وصف بأنه انفجار. واجتمع لدي ملف كبير لما كتب عنها في كل المجلات والصحف. وكان استقبالها أكثر من رائع، تماماً كاستقبالها الذي حدث في الدول العربية.

أريد أن أقول إنه لا توجد رواية لم تتحقق في أدبها بلغة أدبها الأصلي، يمكن أن تتحقق في أدب بلغة أدب آخر.

لماذا أقول هذا الكلام ؟ لأن موضوع الترجمة أصبح اليوم هاجساً يشغل رؤوس الكثير من الكتاب. وأنا أدعو لدراسة الأعمال الأدبية التي تصدر في الفترة الأخيرة، فسوف نجد أن بعض الكتاب يغازلون الترجمة. والذي أقوله، أنتم تفهمونه وتعرفونه.

كنت، مرة، مع صحفي فرنسي وآخر من اليابان، قال لي الياباني : أنت كتبت رواية تعبر عنا في اليابان. فسألته : كيف، وأنا أتحدث عن «البصاصين» في عصر المماليك في القرن السادس عشر ؟ قال لي : لا، أنت وصفت أساليب «بص» موجودة في اليابان بالضبط وأكثر ! وترجمت الرواية بالفعل إلى اليابانية. عندئذ انتبهت إلى أن التعبير الدقيق عن شيء محلي تماماً، هو القادر على الوصول إلى ما نسميه بالعالمية، بمعنى أن يجد أصداء في آداب أخرى.

وأنا دائماً أضرب المثل برواية من أجمل الروايات التي قرأتها في حياتي، هي «جسر على دْرينًا» لـ«إيڤو إندريتش» الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٦١. رواية عن جسر مجهول في منطقة البوسنة، على نهر ذهلت عندما زرت البوسنة ورأيته، لأنه شبيه بترعة عندنا بالصعيد. انتقلت الرواية إلى كل اللغات، واشتهر الجسر والنهر الصغير، وأصبحت من تراث الإنسانية. وهي نفس تجربة نجيب محفوظ فيما بعد، عندما ترجم إلى الفرنسية وإلى لغات أخرى كثيرة. كنت في المكسيك سنة ١٩٨٩، وفوجئت بمن يطلب مني أن أتوسط عند الأستاذ نجيب محفوظ كي يوافق على تحويل «زقاق المدق» إلى فيلم سينمائي بالمكسيك. تساءلت ما العلاقة بين «حميدة» وزقاق المدق بالمكسيك ؟ قالوا : لأ، «ده» كاتب عن مشاكلنا. اتصلت بنجيب محفوظ، ووافق وانتج هذا الفيلم بالمكسيك، وعرض بمصر، وعرض فيما أعتقد بفرنسا. نفس الشيء بخصوص «ثرثرة فوق النيل» : في ألمانيا الشرقية، قبل انهيار النظام الاشتراكي هناك، ترجمت ثرثرة فوق النيل كنوع من المقاومة للنظام القائم في ألمانيا الشرقية آنذاك، لأنه يتكلم عن عزلة المثقفين في العوامة. الناس قاعدة تحشش في العوامة، والحكومة بتبني الاشتراكية «برّه». أريد أن أقول إن النفاذ إلى جوهر الواقع شيء جوهري جداً. فإن سنتيمتراً واحداً من الواقع، يراه الأديب جيداً، يعبر عن الكون كله.

أسامة خليل :

نشكر الأستاذ جمال الغيطاني على هذا التحليل الأدبي والذاتي لشروط نشأة العمل الروائي لدى الأديب والإفصاح عنه في القصة أو في الرواية، وإيصاله إلى القراء في إطار اللغة الأصلية للعمل الأدبي، ثم من خلال الترجمة إلى لغات الثقافات الأخرى.

أعطي الكلمة الآن للأستاذ عيسى مخلوف الذي أحييه، وأحي مجموعته القصصية «عين السراب» التي احتفلنا بها منذ يومين في باريس. واسمحوا لي أن أقرأ منها هذه السطور المتفرقة :

«نسافر حتى نبتعد عن المكان الذي أنجبنا ونرى الجهة

الأخرى من الشروق. نسافر بحثاً عن طفولاتنا، عن ولادات لم تحدث، نسافر لتكتمل الأبجديات الناقصة. ليكون الوداع مليئاً بالوعود. نمزق المصائر ونبعثر صفحاتها في الريح قبل أن نجد ـ أو لا نجد ـ سيرتنا في كتب أخرى.

عيسى مخلوف :

انطلاقاً من موضوع هذه الندوة سوف أركز على ثلاث نقاط. خاصة وأنني أتابع الأعمال الروائية المصرية، وأعمال ضيفينا جمال الغيطاني ومحمد البساطي، كما أنني أتابع قضية الترجمة عن قرب فأنا واحد من الذين يعملون في هذا الميدان.

النقطة الأولى : صحيح أن ما ترجم إلى اللغة الفرنسية من اللغة العربية في عقدين من الزمن يتجاوز ما ترجم عبر قرون من الزمن، إلا أن الكتاب العربي المترجم إلى الفرنسية يبقى على هامش الأدب المكتوب مباشرة باللغة الفرنسية. يمكن أن نأخذ مثالاً بسيطاً على ذلك، الطاهر بن جلون الذي يكتب باللغة الفرنسية، وأمين معلوف، وصديقي الذي يجلس بجواري أحمد بن دهمان، فهذه الأعمال وصلت إلى القراء الفرنسيين مباشرة، ولقت رواجاً لدى الجمهور ولدى المتخصصين وحازت الجوائز أدبية الرفيعة في فرنسا. بالتالي، يبقى العمل المكتوب بالفرنسية هو الأساس.

النقطة الثانية : هي أن جائزة نوبل هي مفتاح، ليس فقط للترجمة، وإنما أيضاً لانتشار الكتاب. لأنها ترسل الكاتب إلى دائرة الضوء، وتجعله، حتى ولو كان صعباً، في متناول القارئ الجماهيري، وليس فقط القارئ النخبوي أو المتخصص. أظن أن نجيب محفوظ لعب دوراً أساسياً في إظهار اسماء مصرية وعربية أخرى في دائرة الترجمة والاهتمام. ولا ننسى أنه كانت هناك معاناة شديدة فيما مضى مع «بيير برنارد» حتى يُترجم نجيب محفوظ في البداية. ولم تكن المسألة سهلة. وبيير برنارد كان صديقاً لنا. وكثير من دور النشر رفض أن ينشر نجيب محفوظ. هذا تماماً ـ والتاريخ يعيد نفسه ـ ما حدث مع الكاتب الصيني «جاو يانج» الذي حصل على جائزة نوبل مؤخراً، رفضت معظم دور النشر الفرنسية، ومنها «جاليمار» و«سوي» و«پلون» وغيرها، نشر هذا الكاتب بسبب كبر حجم رواياته، بينما تكلفت دار نشر صغيرة متواضعة عناء النشر، وغامرت مغامرة كبيرة على المستوى المادي، وعلى المستوى الأدبي، ونجحت المغامرة. إذن جائزة نوبل تلعب دور أساسي في إلقاء الضوء على هذا الجانب أو ذاك من أدب هذا الشعب أو هذه الثقافة أو تلك.

سؤال : هل استطاع الأدب العربي عموماً والأدب المصري خصوصاً أن يشكل الرواج الأدبي الثقافي في فرنسا والغرب عموماً، كما فعل الأدب الأمريكي اللاتيني في أوربا وأمريكا الشمالية والعالم ؟ أقول لا. لماذا لا ؟ لعدة أسباب : أذكر منها ثلاثة : السبب الأول هو الكم. هناك كم كبير من الأدباء الأمريكيين اللاتينيين الذين حازوا على جائزة نوبل. ففي كل مرة كانت الأضواء تسلط من جديد على هذا الأدب. كل سبعة أو عشرة سنوات يبرز كاتب، وتسلط الأضواء من جديد على هذا الأدب. هذا لا يعني أن الأضواء تُسلَّط على النماذج الأكثر تمثيلاً لهذا الأدب. فهناك خلاف حول قيمة ماركيز مثلاً قياساً إلى استورياس أو إلى بورخيس الذي لم ينل جائزة نوبل. يعني أن جائزة نوبل ليست شرط القيمة الأدبية، ولكنها شرط لظهور هذا الكاتب أو ذاك، أو هذا الأدب أو ذاك، أو لدعمه على المستوى العالمي وعلى مستوى القراءة العامة. يجب أن نميز بين مستوى القيمة الأدبية ـ الإبداع الفعلي ـ ومستوى النشر. ونحن نعرف أنه خاضع للتسويق والإعلان، ونحن نعيش هذا الواقع اليوم أكثر من أي وقت مضى. في زمن التلفزيون والصحافة والإنترنت والمردودية المادية. حتى في الغرب اليوم، لا يمكن أن ينشر كتاب لأي كاتب كان إذا لم يضمن الناشر، سلفاً، المردودية المادية لهذا الكتاب. معنى هذا أن هناك اقتصاد جديد داخل في كل شيء حتى في أنفاسنا.

نقطة ثانية هي اللغة : لغة أمريكا اللاتينية تنتمي إلى اللغات الاتينية الأوربية. وهي الدين. وأنتم تعرفون تماماً ماذا يعني الإسلام والأفكار المسبقة عن الإسلام في الغرب عموماً، وفي فرنسا بالأخص.

نقطة ثالثة وأخيرة: تخص مصر والثقافة المصرية في فرنسا تحديداً، وتتعلق بموضوع هذه اللقاء بشكل خاص. إن فرنسا تهتم بنجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل للأدب، وتهتم بجمال الغيطاني ومحمد البساطي وإدوارد خراط وصنع الله ابراهيم وابراهيم أصلان وسلوى بكر وغيرهم من الكتاب المصريين، الذين يشكلون اليوم نماذج أساسية في الأدب العربي. لكن تبقى فرنسا مع ذلك، متحيزة إلى مصر القديمة. فرنسا تتعاطى مع مصر القديمة أكثر بكثير مما تتعاطى مع مصر الجديدة أو العالم العربي الجديد أو العالم الإسلامي المعاصر بأكمله. تعنيها مصر القديمة، لأنها تعتبر نفسها القابلة القانونية «المولدة الشرعية» للحضارة الفرعونية. وهي تنظر إلى هذه الحضارة بوصفها حضارتها، ويكفي أن نذهب إلى متحف اللوفر ونشاهد الحيز الهائل المعطى لهذه الحضارة. والغريب في الأمر أن فرنسا أكثر من أي دولة أوربية غربية، تعنى بهذه الحضارة الآتية من بعيد، أكثر مما تعنى بالثقافة الإغريقية الرومانية التي تشكل جزءاً أساسياً من ثقافتها.

هكذا يبقى الجانب الأدبي المعاصر محدوداً على الرغم من

أهمية حضوره في الثقافة الفرنسية.
لي ملاحظة جانبية أخرى أريد أن أضيفها : وهي أنه يجب أن نفرق بين قارئين. هناك قارئان في فرنسا، كما أن هناك قارئين في العالم أجمع. هناك قارئ نخبوي، لا ينتظر التلفزيون ولا ينتظر وسائل الإعلام الحديثة التي تقول له إن نجيب محفوظ كاتب مهم بعد أن حصل على جائزة نوبل. وهناك القارئ الجماهيري الذي سبق وتحدث عنه جمال الغيطاني، والذي يجب أن نقدم إليه على طبق من الفضة هذا الكتاب أو ذاك. وهذا القارئ الجماهيري الذي لم نصل بعد، للأسف، إليه بشكل واسع، إلا عبر نماذج محدودة جداً بمصر والعالم العربي، هو قارئ كسول، لكنه شديد الأهمية بالنسبة إلى الكاتب لأنه هو الذي يحقق شهرة الكاتب. هذا القارئ يشبه إلى حد بعيد السائح ،الذي يأتي إلى باريس من أبعد مناطق العالم، ويقف أمام قوس النصر بالشانزليزيه، ليس ليرى قوس النصر، بل ليرى الصورة التي رآها من قبل في «كارت بوستال»، وليلتقط صورة مماثلة لها.
لم أكن أتحدث عن القيمة الأدبية، ولا عن تصنيف هذه الأعمال، بقدر ما كنت أعالج مسألة وصول هذه الأعمال الأدبية إلى القارئ الفرنسي. فهناك أعمال في قلب المكتبات تكون فيها اللغة الفرنسية لغة المتن، وهناك أعمال في هامشها، تكون فيها اللغة الفرنسية هي لغة الترجمة، وليس المتن.
أما بخصوص الموضوع الذي تفضلت وأشرت إليه، فأيضاً للأسف هناك طبقات داخل الأعمال المكتوبة مباشرة باللغة الفرنسية. فمثلاً ينظر إلى أمين معلوف والطاهر بن جلون وأحمد بن دهمان باعتبارهم كتاب ناطقين بالفرنسية «فرانكوفونيين»، ليسوا أصلاء، ولكن وافدين داخلين بالنسيج الفرنسي. وأعتقد أن كلمة «الفرانكوفونية»، في هذا المجال الأدبي بالتحديد، تنطوي على قلة شأن، تعني الكتابة من الدرجة الثانية، والكاتب من الطبقة الثانية. هذا على عكس كتاب وافدين آخرين من الدول الأوربية، فلا يمكن أن تصف سيوران أو بيكيت بالفرانكوفونية عندما يكتبان باللغة الفرنسية.

جمال الغيطاني :

أود فقط أن أسأل : عندما يجد القارئ الفرنسي على رف مكتبة من المكتبات رواية مكتوبة بالفرنسية لأحمد بن دهمان ورواية أخرى مترجمة إلى الفرنسية لمحمد البساطي، كيف يتعامل هذا القارئ مع هاتين الروايتين ؟ إنه أمام أديبين عربيين ومسلمين قادمين من نفس المنطقة تقريباً، أحدهما يكتب بالفرنسية، والآخر بالعربية، أليس هناك ترحيب أكبر، كما يبدو لي، بالأديب الذي يكتب بالفرنسية ؟

ولي سؤال آخر يتعلق بوضع الأدب العربي بشكل عام في أوربا : أنا اتفق معك في ملاحظاتك الذكية حول أدب أمريكا اللاتينية. فأدب أمريكا اللاتينية هو جزء من الثقافة الأوربية، والمشكلة لدينا معقدة، لأنها تخضع لاعتبارات تتعدى الاعتبارات الأدبية. فأدبنا جزء من العلاقة المعقدة بين الشرق والغرب، فوفقاً لتقلب العلاقات، يقبل هذا الأدب أو يهمل، أو ينظر إليه كمصدر من مصادر المعلومات. جاءت حرب الخليج، حصل اهتمام بالمنطقة، واهتموا بالترجمة ... الخ. ومع ذلك، بمتابعتي لحالة الأدب العربي في أوربا، أعتقد أن أفضل حضور للأدب العربي في أوربا موجود في فرنسا. فرنسا بالتحديد. فالفرنسيون في الحقيقة، أخذوا زمام المبادرة للترجمة والنشر، سواء من خلال برامج مدعومة من الحكومة الفرنسية أو من خلال المبادرات الذاتية لدور النشر، أو من خلال وجود عرب نشطاء في تقديم الثقافة العربية، وعلى وجه الخصوص في دار نشر سندباد أكت سود، ففيها فاروق مردم بك. وهناك آخرون مثل الأخ محمد سعد الدين اليماني، الذي لعب دوراً هاماً في فترة من الفترات، لا أعرف الآن، إذا كان مستمراً أم لا ؟ الوضع في فرنسا أفضل للأدب العربي مثلاً من انجلترا حيث لا تكاد تشعر بوجود الأدب العربي. وفي ألمانيا عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل، طلعت «فرانكفورت ألجامينه» بمانشيت طويل عريض : (محفوظ ! محفوظ ! من هو محفوظ ؟). في ايطاليا الأقرب إلينا جغرافياً، لا يوجد أي اهتمام. دور النشر التي تتعامل في ايطاليا مع الأدب العربي، دور نشر صغيرة ومغامرة. أنا شايف إن الوضع في فرنسا الآن أفضل من عام ١٩٨٥. عندما صدرت ترجمة الزيني بركات عام ١٩٨٥، كان هناك عدد قليل من الروايات المترجمة. وقبل هذا كان الأدب في دائرة الاستعراب. توفيق الحكيم صدرت له بعض الترجمات في دور نشر صغيرة جداً، اختفت الآن. وكانت هذه الاصدارات تهدف لخدمة الطلبة في أقسام اللغة العربية بالمعاهد والجامعات الفرنسية. الآن هناك دور النشر الكبرى وتكونت مكتبة عربية مترجمة. **السؤال هو : هل، مع مرور الزمن وتراكم الترجمات، يمكن للأدب العربي أن يتجاوز وضعه الهامشي، ويتحول إلى تيار أكثر حضوراً وفاعلية ؟ أقول هذا وأنا في ذهني موجة الاهتمام بالأدب الهندي في فرنسا هذه الأيام.**

عيسى مخلوف :

هذه الملاحظات هامة جداً، وأنا أريد أن أتحدث عن الأدب العربي خارج موجات «الموضة». فاليوم «موضة» أمريكا اللاتينية ليست بالقوة التي كانت عليها في السبعينيات أو الثمانينيات. أو حتى في الخمسينيات، عندما اكتشف «روجيه كايواه» اسماً كبيراً مثل اسم بورخيس. بالنسبة للأدب العربي

هل هناك «موضة» عربية ؟ بالطبع نتمنى أن تكون هناك «موضة» عربية أو «موضة» هندية حتى نصير موجودين. لكن ما قاله الغيطاني مطبقاً إياه على فرنسا، أريد أن أطبقه على مستوى الكون ككل، على مستوى الكوكب. هناك الآن شيء يدعى الـ «چي ست» أصبح يدعى اليوم الـ «چي ويت» أي نادي الدول الثمان العظام. هذا النادي لا يحتكر السياسة والاقتصاد والطاقات العسكرية والتكنولوجية ووسائل الإعلام الحديثة فقط، إنما يحتكر أيضاً الثقافة. لا وجود لأي فنان تشكيلي في العالم إلا إذا أجازته هذه الدول. مما يشكو «أسدون»، مما يشكو «شفيق عبود»، مما يشكو الفنانون المصريون، ومما يشكو العراقيون ؟ يكفي أن نتجول في المعارض العالمية في أوربا وأمريكا الشمالية لنتعرف على أسباب شكوى هؤلاء الفنانين. ينطبق هذا الكلام تماماً على الأدب وعلى الموسيقي. يعني : أننا نستطيع أن نفوت وأن نمر، فهناك محل لنا. إنهم يعطوننا حيزاً لكن الذين يحتلون المساحات المركزية ويهيمنون على العالم هم فنانوا الـ «چي ست». هناك فنان فرنسي يدعى بيير سولاچ، يصل سعر لوحته في أمريكا الشمالية إلى مليون دولار. وتعرض لوحاته في متاحف ومعارض العالم، لأنه يمثل فرنسا في العالم. لماذا لا يوجد آدم حنين ـ الذي أفضله فنياً عن بيير سولاچ ـ بنفس القوة والانتشار في معارض العالم ومتاحفها؟ وهكذا بالنسبة للفنان الإيطالي أو الألماني أو الأمريكي.

خليل النعيمي :

أريد أن أجيب على سؤال جمال الغيطاني، الخاص بالقارئ الفرنسي العادي عندما يجد أمامه رواية للبساطي وأخرى للطاهر بن جلون مثلاً. أتصور أن اختياره يكون موجهاً من وسائل الإعلام، فوسائل الإعلام هي التي تميز هذه الأعمال أو تلك. وفرنسا تعطي تفضيلاً للفرانكوفونية، ليس فقط لمسألة الحضور الثقافي الفرنسي في العالم، ولكن لأنها تكتسب، أيضاً، ثراءاً باكتسابها لكتاب وافدين جدد، يكتبون بلغة راسين وموليير. فهؤلاء الكتاب طلائع ورائها صفوف وشرائح مختلفة. لكن القارئ العادي لو تُرك لنفسه، لا يفكر فيما إذا كان الكتاب كتب بالفرنسية أصلاً أم العربية.

المشكلة التي أود أن أطرحها : هي مشكلة الأدب العربي داخل العالم العربي. فقبل عشرين سنة، عندما كانت الكتابات العربية خاضعة تماماً للسلطات السياسية والثقافية والأخلاقية، كانت هذه الكتابات لا تهم، إلى حد ما، العالم الغربي. وبدأ الغرب يهتم في الفترة الأخيرة بالترجمات، لأنه بدأ كتاب عرب يكتبون بعيداً عن هذه السلطات. وصارت هناك تجارب إنسانية حميمية لدى البساطي والغيطاني وصنع الله ابراهيم وغيرهم، تحكي عن الخبرة الإنسانية العربية. وبدأت تستقل عن الأطر الخارجية أو حتى عن الأطر المفروضة من المدارس الفنية الرسمية كالواقعية الاشتراكية. عندما بدأت التجارب القديمة تنحصر صار هناك أدب جديد يضيف، فيما أتصور، للتجربة الإبداعية الإنسانية، وبالتالي بدأت حركة الترجمة تتجه لهؤلاء. ليس بسبب نجيب محفوظ وحده. فهناك أجيال من الأدباء الجدد. وأنا كلما زرت القاهرة ـ تذهلني هذه الأجيال المتراكمة من الكتاب المبدعين حقاً، الذين يضيفون في كل مرة إلى الخبرة المصرية العربية الإنسانية. فمشكلة الأدب هي مشكلة مجتمعه. والغرب سوف يتقبل هذه الأعمال على كل حال، فهو يترجم بشكل سلعي، ولا يترجم للمعرفة ولا للأخلاق. طبعاً هذا القول له حدوده، ولا ألقيه بشكل مطلق.

جمال الغيطاني :

أنا ابتهل إلى الله أن لا تكون لأي مؤسسة ثقافية رسمية عربية علاقة بتقديم أدبنا العربي إلى العالم. فأكبر ضرر يمكن أن يلحق بالأدب العربي سيحدث إذا تصدت المؤسسات الثقافية الرسمية للقيام بهذا الدور.

محمد البساطي :

أنظر إلى مشروع الترجمة الذي يتم في مصر ! بالهيئة العامة للكتاب!

جمال الغيطاني :

إن وزارات الثقافة في البلاد العربية بشكلها الحالي، يجب أن تلغى. الثقافة المصرية لم تكوّن مجدها في ظل وجود وزارة الثقافة. والحضور الثقافي الحقيقي في البلاد العربية يتم خارج وجود وزارات الثقافة، بجهود المثقفين المبدعين الذاتية. ولو نظرنا إلى ماضي الثقافة في مصر، سنجد أن «الهلال» أسسها جورجي زيدان في مصر، وأن شبلي شميل هو الذي أسس «المقتطف» .. المثقفون العرب هم الذين بنوا صرح الثقافة العربية الحديثة، وليس وزارات الثقافة.

ينبغي أن ينتهي وجود المؤسسات «القابضة» التي تريد أن تطوّع المثقفين للسلطة، لا أن تضع نفسها في خدمتهم. هذا هو المرض الحقيقي لوزارات الثقافة، فهي وزارات ظهرت في ظل أنظمة شمولية كوزارات الإعلام تماماً، هدفها تطويع المثقف. هذا ما نقاومه. معركتنا تتلخص في المقولة التالية : «أنا ياسيدي مش عايز أبقى داخل آلة دعاية. سيبني أقول رأيي. ده أَفْيَدْ لك. ده أفضل حتى للحكومة والنظام».

لو قُرئ نجيب محفوظ بدقة قبل ٦٧، أنا أتصور أنه كان من الممكن تفادي أسباب الهزيمة، لأن كل التنبوء بالهزيمة موجود في رواياته : في ثرثرة فوق النيل، وفي ميرامار وغيرها. لو قرأت أعمالنا بدقة ... «الأديب دايماً يشوف الخلل فلا ينبغي أن نحوّل الأديب إلى داعية». من جهة أخرى، لو نظرنا إلى كبار الأدباء والمفكرين والمثقفين في الجالية

العربية في فرنسا وأوربا، سنجد نصف المهاجرين منهم إلى أوربا من اللاجئين، ونرجو أن لا يلحق بهم الآخرون !

أسامة خليل :

أشعر بأن هناك حركة خيانة في الأفق، وأن سلوى النعيمي وخليل النعيمي يستعدان لمغادرة الندوة، لذلك فبعد تدخل الأستاذ خليل النعيمي أرجو أن نستمع إليك أيضاً، خاصة وأنك ناقدة أدبية وأجريت حوارات عديدة في الصحف العربية مع الروائيين العرب. ومنهم رضوى عاشور وإدوارد الخراط وجمال الغيطاني. كما أنك المسؤولة عن التظاهرات الأدبية بمعهد العالم العربي بباريس.

ماهو تقييمك للحضور الأدبي العربي بفرنسا ؟ وهل هناك مصادر طلب للأدب العربي في الثقافة الفرنسية ؟ وهل يمكن التعرف على هذه المصادر وتصنيفها ما بين الجهات الثقافية الفرنسية ومستوياتها المتخصصة والعامة، والجالية العربية التي تصل اليوم إلى خمسة ملايين نسمة، والتي تختلف فيما بين فئة النخبة وفئة العمال المهاجرين، وأبناء هؤلاء من الجيل الثاني والثالث، الذين لا يقرأون غير الفرنسية.

سلوى النعيمي :

بالفعل، جمال الغيطاني كان عنده استعداد، ولم أبذل جهداً في الحصول على هذه الاعترافات !

أسامة خليل :

هناك رواية مثل «غرناطة» لرضوى عاشور حاول الدكتور مصطفي صفوان دفع بعض الناشرين لترجمتها لكنها لم تترجم إلى الآن.

محمد البساطي :

سياسة الجهات الرسمية بالعالم العربي تقول إن «ده مش بتاعنا» أو «ده مش معانا». ولذلك فهو محروم من كل شيء.

أسامة خليل :

أود أن أشكر المفكر المغربي رشيد صباغي الذي لحق بنا بسرعة شديدة بعد محاضرته بالجامعة التي انتهت في موعد بداية هذه الندوة، فسوف يضيف بالتأكيد أبعاداً جديدة للحوار الدائر بيننا.

رشيد صباغي :

رغم أن لغتي العربية أصابها الصدأ، لأنني أُعبِّر بالفرنسية للأسف أكثر مما أعبِّر بالعربية. إلا أنني سأتحدث بالعربية، واستميحكم عذراً مقدماً، عن بعض «المقالب» التي ستوقعني فيها لغتي.

أكيد أن موضوع هذه الندوة على درجة شديدة من الإشكال، تتداخل فيه مستويات شديدة التنافر والتشابك في نفس الوقت. مستويات تحليل تنتمي إلى مجالات بحث مختلفة. والخوض فيها يتطلب وقتاً طويلاً. وسأوجز كلامي في بعض الفذلكات.

أولاً، أشير إلى فلتة، هي فلتة كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق». الذي لم يُخلص لكل طموحاته. كان مشروعه هو دراسة الاستشراق، ليس كأعمال أفراد، وليس كعبقريات، وليس كمصائر شخصية، بل كمؤسسة. وانطلق من كتابات ميشيل فوكوه في دراسة الخطاب الغربي كخطاب يصدر عن مؤسسات. وليس عن نفسيات شخصية، أو عن مصائر عبقرية.

والسؤال هو : ما هي المؤسسة الفرنسية التي تشرف على شؤون الأدب العربي بشكل خاص، والثقافة العربية بشكل عام ؟ هذه المؤسسة هي مؤسسة الاستعراب الفرنسي. ولها تحقيب. يمكننا أن ندرس حقبها التاريخية بشكل دقيق. عندما اهتمت هذه المؤسسة بالعالم العربي، اهتمت أولاً وأساساً بالجانب الديني : بالإسلام. وأنشأت جيلاً من المستشرقين اختصوا بالفقه الشافعي والحنفي والحنبلي والمالكي والمدارس الأخرى، التي اختفت، والتي ما زالت باقية. اهتمت بعلم الكلام، اهتمت بالسيرة والتاريخ، اهتمت بتحقيق المخطوطات ونشر النصوص. وأبدعت في هذا المجال وقدمت خدمات لا تنكر.

من اهتم بالأدب العربي، بالمعنى الحديث لمصطلح «الأدب»، كقطيعة متواصلة مع تراث الأدب القديم؟ وأقصد هنا بالأدب على وجه التعيين : الرواية. أكيد أن الجيل السابق، جيل بلاشير، وجيل شارل بيللا وجيل سيرافان كولان اللغوي القدير - الذي تعرفه الدكتورة ماري فرانسيس سعد - وجه اهتماماته لدراسة الأدب العربي الكلاسيكي، كوثائق لغوية، كذخيرة تراثية أكثر منه كحركة إبداع.

متى بدأ الاهتمام بالأدب العربي كإبداع معاصر ؟ حسب معلوماتي، لم يبدأ هذا الاهتمام إلا في السبعينيات. ما هي الأسباب ؟ أشار الأستاذ الغيطاني إلى جمال الدين بن شيخ، وهناك اسماء أخرى. لما كُلف جمال الدين بن شيخ والأستاذ محمد أركون وآخرون، ممن يمتحنون الطلاب كل عام في مسابقة «التبريز» أو «الصلاحية» المسماة بالفرنسية بـ «الأجريجاسيون». وهي المسابقة التي يتم فيها اختيار أساتذة اللغة العربية والأدب العربي والحضارة العربية في الجامعات الفرنسية. قرر هؤلاء تحقيق شبه قطيعة مع الجيل السابق، وإقحام الأدب العربي المعاصر في برامج الأجريجاسيون. وسبب هذا القرار معركة مع من كانوا يعتبرون أن كل الأدب العربي المعاصر منذ الثلاثينيات لا يستحق الاهتمام، لأنه «سالب» لغوياً، مليء بالأخطاء النحوية والصرفية، لغته ضعيفة لا يتملك ناصيتها جاحظ أو توحيدي ... الخ. كان هذا موقف ريجيس بلاشير مثلاً.

إذن بفضل هذه القطيعة، أقحمت داخل مقررات مسابقة

الأجريجاسيون، روايات الزيني بركات وخان الخليلي الخ. وانطلاقاً من هذا الإقحام، بدأ جيل من الأساتذة «المبرزين» في اللغة العربية في فرنسا، يهتم أكثر، وظهرت مبادرات فردية حاولت أن تثير اهتمام دور النشر، في نفس الظرف الذي كانت هناك فيه حالة فوران سياسي واضح في العالم العربي، أثارت اهتمام الجمهور الفرنسي الذي أصبح طالباً لنصوص أدبية عن هذا العالم.

مداخلة : هذا يعني أن المؤسسة التي تهتم بشؤون الثقافة العربية بفرنسا لم تهتم بهذا الأدب إلا في العشرين سنة الأخيرة على وجه التقريب.

فيما يتعلق بالفرانكوفونية، يجب أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الأدب المكتوب بالفرنسية هو بالأساس، وللأسف، أدب مغاربي. لا أقول إنه ليس هناك أدب عراقي بالفرنسية. هناك أدب عراقي بالفرنسية، وأدب لبناني بالفرنسية، كما أن معنا الكاتب السعودي أحمد بن دهمان الذي يكتب بالفرنسية، ويلقى اهتماماً وتقديراً على مختلف المستويات. لكن باستثناء الحضور اللبناني النسبي، فالطابع الغالب على الأدب العربي المكتوب بالفرنسية هو مغاربيته.

رشيد صباغي :

نعم، ولكن أنا لا أشير الآن إلى الأدب المصري، لأن هذه حالة قديمة معروفة. فأكيد أن الدرة اليتيمة في هذا الأدب هي هذه الأعمال المكتوبة باللغة الفرنسية.

على أي حال، وضع الأدب المغاربي يختلف، لأن معظم ممثليه يقطنون هذا البلد، ولهم شهادات فرنسية. ولهم قنوات، مندرجة تمام الاندراج (جمال الدين بن شيخ وأركون وغيرهم) وملتحمة تمام الالتحام مع المؤسسة الثقافية الفرنسية، التي لها حساباتها في المغرب العربي، والتي تعتبر أن موقعها اللغوي في المغرب العربي أهم من مواقعها في المناطق العربية الأخرى. ولا أتكلم عن غير ذلك من المواقع الأخرى.

بالتالي نجد من المغرب نماذج عديدة معروفة ـ لا داعي لذكر الأسماء ـ منها من حاز على جائزة «الجونكور» ومنها من حاز على جوائز فرنسية رفيعة أخرى، بصرف النظر عن أي حكم قيمي في هذا الصدد. هذه الأسماء نسجت شبكة من العلاقات بين الضفتين، وخلقت لنفسها موقعاً استراتيجياً أدى إلى انتشار ساحق، انتقل من النشر في كبريات دور النشر الفرنسية إلى النشر في سلاسل «الجيب» الذائعة الانتشار التي تصدر أكثر من نصف مليون نسخة من كل رواية، وليس فقط بضعة آلاف. ويضاف إلى ذلك، أيضاً، عنصر تداخل تكوين المثقفين المغاربيين ـ وأقصد بذلك المغاربة والجزائريين والتونسيين ـ بالثقافة الفرنسية، فحوارية أدبهم معها أكثر من حوارية الأدب القادم من المشرق العربي. لنأخذ نموذج الروائي المغربي الخطيبي : عندما يكتب الخطيبي رواية فإن تناصها مع الأدب الفرنسي جائز وذو وشائج حميمية مع هذا الأدب الفرنسي، الذي يعيشه ويتنفسه ويتابع جديده كل يوم. لهذا فهو يجد تجاوباً من القارئ الفرنسي الذي لا يحتاج معه إلى جهد استيعاب، لأنه يحدثهم انطلاقاً من إشكاليات أدبية وفكرية وفلسفية واجتماعية مستوعبة تماماً، في حين أن الكاتب الذي يأتي من تراكم ثقافي آخر، أو من تناص آخر، يبدو للوهلة الأولى صعباً غامضاً مصمتاً يصعب التجول بين شعابه، ويصعب أيضاً استيعاب الرهانات الأساسية المفسرة لأعماله. وهذا يفسر لماذا يكتب «جاك دريدا» أو «فيليب سوليرز» عن الخطيبي ولا يكتبان عن «الغيطاني». فقاموس التلقي بينهما وبين الخطيبي مشترك من الوهلة الأولى.

مداخلة : هذا لا يعني أن كتابات البساطي والغيطاني وغيرهما من كتاب المشرق لن تجد لها قراء، لأن من الأشياء العظيمة بفرنسا، أن المصائر الفريدة واليتيمة تجد دائماً قراءها. بل إن كبار الكتاب الحقيقيين الفرنسيين ليسوا مقروئين بفرنسا. فلنأخذ مثلاً واحداً من أكبر الكتاب المعاصرين في فرنسا بشهادة كل الكتاب والنقاد المعاصرين، «دي فوريه». من يقرأ لدي فوريه ؟ !

رشيد صباغي :

نعم، وإن كان جوليان جراك قد اخترق الحصار. لكن بيير ميشو مثلاً له خمسة آلاف قارئ، ودي فوريه له ستة آلاف قارئ في كل فرنسا، وموريس بلانشو الشهير الذي يذكر اسمه بمناسبة وبغير مناسبة، قراؤه معدودون جداً. إذن يمكن أن نطرح الإشكالية بشكل آخر. أن نقول : هل نحن محتاجون إلى أدب يقرأه الملايين ؟ وبالتالي يكون علينا أن نكتب ما يسميه البعض بتعبير احتقاري إلى حد ما : «أدب البوابين»، الذي لا يُجبر قارئه على بذل أي مجهود، أو على إعادة تقييم واعتبار الأشياء. أم نحن محتاجون في نهاية المطاف، إلى أدب نخبة يقرأه قراء الأدب الحقيقيون؟

هذه هي الإشكالية، وهذا هو الوضع الذي علينا توصيفه والذي لا يحتمل أي أحكام قيمية.

سلوى النعيمي :

للحديث جوانب عديدة من جهة الكتابة الإبداعية ومن جهة الترجمة. وسأتحدث كناقدة معنية بالحضور الأدبي العربي في فرنسا، عن جانب الترجمة والنشر.

نحن نعرف أن هناك بفرنسا معايير لاختيار الكتب. هذه المعايير لا تتضمن بالضرورة القيمة الإبداعية الحقيقية للعمل الأدبي. هناك بالطبع كتاب لهم مكانتهم المعترف بها في الدول العربية، والغرب ليس بالبلاهة أو الغباء حتى

يتجاهلهم، لكن هناك أيضاً، كتّاب لا قيمة لهم، تترجم أعمالهم لأنهم يقدمون للغرب المعايير التي يريد أن يراها بالأدب العربي. فإذا كان الكاتب إمرأة عربية، فيجب أن تكتب كيف ختنوها وزوجوها قصراً أو اغتصبوها وكيف قمعوها، حتى تُنشر وتترجم وتسوّق. نعم، هذا شيء من المبالغة «الكاريكاتيرية» لكن الواقع ليس بعيداً جداً عن هذا الكاريكاتير. وهناك كتاب مبدعون غير معترف بهم تماماً، تستحق أعمالهم الترجمة، لكنها لن تترجم، لأنها تخالف هذه المعايير وتعطي صورة ـ إيجابية ـ مخالفة عن هذه المجتمعات. إذن، بالإضافة إلى العوامل الشخصية، وشهرة بعض الكتاب التي تفرض نفسها على الترجمة، هناك أيضاً عوامل ايديولوجية تلعب دوراً أهم من عامل تقدير القيمة الأدبية.

أسامة خليل :

أعتقد أن خبرتك الشخصية، حقيقية، وأؤكد موقفك القائل بأن هناك اختيارات ترتكز على أدبية العمل في ذاته، لكن هذا لا يعني أن جميع الاختيارات تتم بهذا الأسلوب. فهناك مؤسسات أخرى ومراكز قرار أخرى أيضاً. ويبدو أن الأستاذ عيسى مخلوف يريد أن يضيف شيئاً.

عيسى مخلوف :

أنا أتساءل، بناء على ما قيل : أين نحن اليوم من العالم ؟ ما هو الشيء الجديد الذي نقدمه للعالم ؟ مشكلتنا أننا لم نمر تماماً بالقرن الثامن عشر، وأقصد بذلك عصر الأنوار بأوربا. النهضة العربية الحديثة ما عادت تطرح الأسئلة التي كانت تطرحها، حتى، في الأربعينيات.

نحن نتراجع اليوم عما كنا نطرحه من قبل. هذا بينما كانت أمريكا اللاتينية ـ وأقصد هنا النخبة فيها ـ على إصغاء تام وبإمعان لما يجري في أوربا اللاتينية وفي أمريكا الشمالية. ماذا عندنا نحن ؟ عندنا حركة أدبية ترقص الدبكة، في غياب الحركة النقدية، في غياب التفكير الفلسفي، في غياب العلوم الإنسانية، في غياب العلوم الوضعية، في غياب التكنولوجيا. ماذا يفعل الأديب وهو يفتقد هذا المحيط البيئي اللازم للإبداع ؟ ماذا يفعل في حضور مؤسسات الثقافة الرسمية، عندما يظهر وزير ثقافة في التلفزيون ويقول للمثقفين أنتم أحرار. إذهبوا إلى الغرب إذا شئتم. يقول بالليل في التلفزيون لزهرة مجتمعه : سافروا إلى الغرب، وعبروا عن أنفسكم هناك. هذا معناه أن الكاتب العربي اليوم فدائي بكل معاني الكلمة، ينحت في الصخر.

أثار الغيطاني ملاحظة نقدية حول الكاتب الذي يغازل الترجمة وهو يكتب. من الطبيعي أن يفكر الكاتب في الترجمة، فليس له قراء في العالم العربي. ما هو عدد قراء الرواية في العالم العربي ؟ أريد أن أقول إن اهتمام الغرب بأدبنا يبدو في كثير من الأحيان أكبر بكثير من اهتمام العالم العربي بهذا الأدب.

الكتاب العرب يعيشون في غياب المؤسسة الثقافية الحقيقية، لا أقصد المؤسسة الرسمية، ولكن مؤسسة المثقفين أنفسهم الذين يعملون ويتعاونون لخدمة هذه الثقافة. هناك فرق بين المثقفين وبين موظفي الثقافة في الأجهزة الرسمية. موظفو الثقافة في كل أنحاء العالم، معروف أنهم ضد الثقافة. من المستحيل في العالم أن تبني ثقافة دون أن تكون هناك ميزانية للثقافة. ميزانية الثقافة في فرنسا ١١ مليار فرنك فرنسي. توجه للموسيقى، للأدب، للسينما، للباليه، للمسرح، ... الخ. بهذا المعنى هناك جانب سياسي رسمي للثقافة وهناك جانب مادي تجاري أيضاً، لكن الوعي والحيوية الثقافية تمرران أشياء كثيرة جيدة. «يمرق الغيطاني، ويمرق البساطي وغيرهم» لأن «فيْه» حركة ثقافية.

نقطة أخيرة، في المقابل، نحن في العالم العربي، في آخر لائحة من يترجم في العالم. إسرائيل، تترجم أكثر من عشرة أضعاف ما نترجم، ونحن عددنا أكثر من ثلاثمائة مليون عربي ! هذا يعني أننا نعيش انقطاعاً ثقافياً عما يجري في العالم. هناك بعض المثقفين حاملون رسالة، إنما هم أفراد، لا يشكلون حالة ثقافية.

خليل النعيمي :

حتى لا يحدث لبس فيما يتعلق بميزانية الثقافة في فرنسا، يجب أن نعلم أن الثقافة في فرنسا ليست هي وزارة الثقافة، بل هي دور النشر والمؤسسات الأهلية، هي الصحف والمجلات. في العالم العربي دور النشر الكبيرة المؤثرة ـ الهيئة العامة للكتاب في مصر مثلاً ـ تابعة للدولة. في سوريا الثقافة تابعة لوزارة الثقافة واتحاد الكتاب الرسمي. في العراق نفس الشيء. نحن بحاجة إلى دور نشر أهلية قوية تنشر الثقافة وتتلقى الدعم من الميزانية الثقافية العامة، دون أن تكون تابعة للحكومات.

أسامة خليل :

بعد أن تناولنا الحالة الثقافية في العالم العربي، أرجو أن نعود من جديد إلى صلب موضوع اليوم، وهو الحضور الأدبي العربي في الثقافة الفرنسية.

السؤال : ما هو موقع الأدب المصري والعربي في الثقافة الفرنسية ؟ تناولنا موضوع كيف نشأت في فرنسا الحاجة لترجمة الأعمال الروائية والقصصية والشعرية والفكرية إلى اللغة الفرنسية ؟ رأينا أن البداية كانت في الأوساط الأكاديمية. وتابعنا النقلة الكيفية في أقسام الدراسات العربية والإسلامية، وتعاظم ثقل الوجود العربي في قلب

المجتمع الفرنسي. لهذا الوجود جانبان: وجود النخبة العربية داخل النسيج الأكاديمي الفرنسي، الذي حقق النقلة الكيفية التي حدثنا عنها رشيد صباغي. لكن هذه النقلة ما كان بمقدورها أن تصبح هذا المد العارم، لولا وجود هذا الكم الهائل من الحضور الجماهيري الذي يصل اليوم إلى أكثر من خمسة ملايين عربي، وخاصة أبناء الجيل الثاني والثالث للهجرة الذين تعلموا في المدارس والجامعات الفرنسية، وانقطعوا عن أصولهم اللغوية والفكرية العربية والإسلامية، والذين يمارسون اليوم حركة عكسية في اتجاه مجتمعاتهم الأصلية وهو ما أسميه بالعودة للأصول. هذه العودة، تتم بواسطة اللغة الفرنسية. فالحضور العربي في فرنسا هو مصدر طلب للثقافة الأدبية والدينية العربية الإسلامية باللغة العربية لدى النخبة وباللغة الفرنسية في الأغلب الأعم. وليس أدل على ذلك من تعدد ترجمات القرآن الكريم في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي. ومئات الآلاف من نسخ هذه الترجمات التي يشتريها العرب والمسلمون في فرنسا، وفي بلاد المغرب العربي فضلاً عن بعض الدول الإفريقية. فهذا كله يشكل فضاءاً فرانكوفونياً واسعاً يفرض حضوره إذا ما حاولنا تجاهله. وله قيمته الحية والمستقبلية بالرغم من، بل ربما بسبب، موقعه الجانبي على هامش الثقافة الفرنسية «الأصلية»! فإذا كانت ثقافة الفرانكوفونية ثقافة فرنسية من الدرجة الثانية في الوقت الراهن، فأنا أعتقد أنه سوف يكون لها شأن كبير في المستقبل.

هناك أيضاً مطلب الترجمة الصادر من حركة تطور الثقافة الفرنسية نفسها. فالثقافة الفرنسية، شأنها شأن غيرها من الثقافات الغربية، ثقافة «فاتحة ومنفتحة» فهي ترفع لواء العالمية، وتذهب للبحث والتنقيب عن الثقافات الأخرى في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، ولا تخشى، بل ترحب بقدوم هذه الثقافات داخل جغرافيتها. فتراث هذه الثقافات جزء من تراث الإنسانية، والإبداعات المعاصرة لهذه الثقافات، تمثل إضافات نوعية تستوعبها فرنسا وتثري بها حصيلتها الثقافية. وينبغي ألا ننسى أن كل فكر وأدب ينقل من لغة الأصل إلى لغة الاستقبال، يعمل بالضرورة داخل ثقافة لغة الاستقبال، التي تتمثله وتعيد تشكيله في بوتقتها الخاصة. لهذا فمن الطبيعي أن تتجه الثقافة الفرنسية إلى ترجمة الأدب العربي كما تتجه إلى ترجمة آداب الصين والهند وتركيا وإيران وغيرها من المناطق الحضارية. وهنا تبدو أهمية التحقيب الذي حدثنا عنه رشيد صباغي باقتدار.

لكن يمكننا أن نطرح هذه القضية من خلال فرضية تاريخية أنثروبولوجية أخرى، إذا أخذنا بتعريف شبنجلر لكل من «الثقافة» و«الحضارة»:

يرى شبنجلر أن الثقافة هي حيوية البزوغ والإبداع وبالتالي فهي كالفرد الإنساني كيان عضوي عبقري فريد، يستوعب الوافد ويصهره في بوتقته، أو بالأحرى يتمثله بالمعنى البيولوجي لهذه الكلمة، ولا يقبل التجاور أو التعايش معه. أما الحضارة فهي كيان هندسي معماري، يقبل الامتداد والتوازي والإضافة. حين تخبو جذوة الثقافة ويحل بها الهرم تتحول العبقرية النوعية الفريدة إلى امتداد معماري تحصيلي جامع. فالثقافة لا تعرف إلا حقيقتها. أما الحضارة فهي تقارن بين حقيقتها وحقائق الحضارات الأخرى، قد تفاضل بين الحقائق، لكنها تقول بتكامل الحقائق، في حصيلة كلية من الحقائق المتنوعة القادمة من الحضارات الإنسانية المختلفة.

كيف يعيننا هذا التعريف الذي نجده لدى شبنجلر في كتابه الشهير «أفول الغرب» في فهم وتفسير عمليات الأخذ والعطاء الثقافي في الوقت الراهن؟ أعتقد أن ما نعاينه اليوم في المجتمعات الغربية هو الحضارة الغربية وليس الثقافات الغربية. وما نسميه بالثقافة اليوم في هذه المجتمعات ليس الحيوية الثقافية العبقرية الفريدة بالمعني الشبنجلري، ولكن مجرد المنتجات الأدبية والفكرية والفنية في هذه المجتمعات، التي تتجه اليوم نحو التماثل من مجتمع إلى آخر، وتتحول إلى ما يسمى بالسلع الثقافية. وليس نضال فرنسا المستميت من أجل ما تسميه بـ «الخصوصية الثقافية» و«الاستثناء الفرنسي» في مفاوضات «الجات».إلا مظهراً من مظاهر آخر محاولات العبقرية الثقافية الفرنسية للدفاع عن حقيقتها وفرادتها الخاصة، في مواجهة قدرية التحول من الكيف إلى الامتداد.

الولايات المتحدة الأمريكية هي نموذج الحضارة التي لا تقدم نفسها على أنها بوتقة لصهر الثقافات الوافدة التي تستدعيها إلى جغرافيتها. والكيان الأمريكي قائم على التحصيل والتجاور. ومصطلح التعددية الثقافية في قاموس العولمة الأمريكية يرتكز على هذا التجاور، أما مصطلح «الثقافة البينية» في هذا القاموس فهو لا يعني الحصيلة الثقافية المترتبة على جدلية الحوار بين ثقافات متكافئة. بل يعني رغبة إحدى هذه الثقافات في الهيمنة على الثقافات الأخرى. بالطبع أنا استخدم كلمة الثقافة في الجملة السابقة بالمعنى المنضب للكلمة وليس بالمعنى الحيوي المفَعِّل لدى أزوالد شبنجلر.

فإذا عدنا إلى فرنسا، سنجد أن إرادة الصمود لدى ثقافة نضبت، تريد أن تستعيد الروح من جديد، وترفض أن تعترف، صراحة، بعملية تحولها إلى امتداد حضاري، تقدم لنا مشهداً ثقافياً فريداً:

* حضارة تمتد إلى الحضارات الأخرى: كانت في البداية ترحل إليها بحثاً عن التاريخ والفن والمعرفة، وصارت اليوم

تدعوها إلى القدوم إليها والمشاركة في تأليف أو تركيب فضاء ثقافي - إما دولي أو عالمي - والإقامة الدائمة أو المؤقتة في ثغورها أو في ضواحي عاصمتها الثقافية.

* ثقافة فريدة مجيدة توارت عبقريتها، تنقب عن وعود الروح في ثقافات الشرق التقليدية، وتستجلب تجلياتها الإبداعية الحديثة، لتفعيل حيويتها، الخاصة، بإكسير جديد.

- الاتجاه الأول كان يميز النزعة الكونية في الحركة الثقافية الأوروبية في القرن التاسع عشر. لكنه تحول نحو ما يمكن أن نسميه بالعالمية أو الدُولية واتجه نحو التعايش والتحصيل والتأليف الحضاري.

- أما الاتجاه الثاني فهو حيلة براجماتية للروح أو العبقرية الثقافية الفرنسية، تبحث بها عن «ڤياجرا» جديدة، بعد إخفاق بعض كتائبها السلفية في إحياء الروح الكاثوليكية، وإخفاق البعض الآخر في استئناف وتفعيل العبقرية الوثنية السابقة على المسيحية.

ومن الواضح تاريخياً أن هذا الاتجاه الثاني بدأ باللجوء إلى الثقافات الشرقية على اعتبار أنها المعاقل الباقية للتراث الروحي التقليدي الذي اهدرته حركات الإصلاح الديني والتحديث. أما اليوم فالعلمانية الفرنسية التي كانت تغذيها، إلى عهد قريب ، الإبداعات المعاصرة الوافدة من أركان أوربا وأمريكا، فهي تتجه الآن، نحو ترجمة إبداعات الشرق المعاصر والقراءات الحديثة لتراثه التقليدي.

ومما يزيد هذا التآخذ بين هذين الاتجاهين الحضاري والثقافي تعقيداً بالنسبة لنا :

- الحضور الثقافي اليهودي الذي لا يعد وافداً. فالثقافة اليهودية عنصر تاريخي وتكويني في قلب الثقافة الفرنسية في نفس الوقت الذي يظل فيه هذا العنصر مفارقاً لهذه الثقافة. هذا الحضور يلعب دوراً مزدوجاً في الترحيب بالثقافة العربية الإسلامية وفي مضايقتها والتعريض ببعض مظاهرها في نفس الآن.

- مظاهر التحسب التي تبديها بعض القوى الثقافية والسياسية الفرنسية إزاء النتائج المحسوبة وغير المحسوبة للحضور الوافد والمستجلب لحيويات إبداعية حاملة لأنساق ثقافية ذات نوعيات جديدة بوذية وهندوكية وإسلامية على وجه الخصوص.

وسواء أخذنا بالتحليل الأول المتعلق بانفتاح الثقافة الفرنسية على ثقافات العالم والعالم الثالث، أو أخذنا بالتحليل الثاني الذي يتبنى تفرقة شبنجلر بين الثقافة والحضارة، فالخلاصة ببساطة وإيجاز هي أن هناك مطلب من داخل الثقافة الفرنسية «الأصلية!» لترجمة أفضل الإبداعات الفكرية والأدبية العربية لأنها تمثل مصدراً جديداً من مصادر الحيوية التي تحتاجها الثقافة الفرنسية.

ومع ذلك، فأنا أعتقد أن العامل المؤثر بشكل فعال في موجة ترجمة الأدب العربي المعاصر، في فرنسا، هو عامل وجود الخمسة ملايين عربي في فرنسا والتغيرات الثقافية والسوسيولوجية المصاحبة لهذا الوجود.

وربما يمكن لرشيد صباغي أن يعدل من هذا التحليل أو يضيف إليه.

رشيد صباغي :

إذا أخذنا متن الثقافة الفرنسية المعاصرة، وتساءلنا : هل تداخَل هذا المتن مع الثقافة العربية المعاصرة تداخلاً مبدعاً ؟ فنحن لا نجد «شغلاً» للثقافة العربية المعاصرة داخل الثقافة الفرنسية. سأحكي لكم حكاية حدثت لي عند وصولي إلى فرنسا وأنا شاب مراهق منذ عشرين سنة : التقيت بشاعر يسمى «ميشيل دو جي». خلال الحديث أورد اسم شاعرة فرنسية أرستقراطية مجهولة تماماً هي «لا كونتيس دو دواي». قلت له : لا أعرفها. نظر لي نظرة قاسية جداً، قال لي كيف يجوز لواحد مثلك، مغربي، قادم من الدار البيضاء ومن فاس العريقة أن يجهل هذه الشاعرة ؟ فقلت له : وأنت هل تعرف البحتري، والمرقش الأكبر، والنابغة الذبياني .. «سلسلت» له سلسلة من الاسماء، فسكت. لكن بعد مرور ثلاثة أسابيع من هذا النقاش، التقيت بصاحبي الفيلسوف الفرنسي «ألان باديو» حكيت له القصة. فكتب لي رسالة يقول : إن أحد «نواقص» الثقافة الفرنسية هو هذه العلاقة. وأذكر أنه كتب هناك أثر ممسوح في ثقافتنا، ألخصه في هذا التجاهل الإمبريالي للثقافة العربية. إن ما قاله الفيلسوف «ألان باديو» يشخص الحالة العامة. فالباحث والناقد في فرنسا يهتم بما ينشر في تشيكوسلوڤاكيا وبولاندا وبيرو والمكسيك وشيلي، وعندما يصل «للخامة» العربية يتجاهلها، لأن هناك شيء غير مفكر فيه، يدفعه إلى اعتبار أن هذه الخامة، في نهاية المطاف، لا تضيف شيئاً.

مثلاً رولان بارت له كتاب عنوانه (رولان بارت بقلم رولان بارت) نشر فيه رسالة لشخص مغربي كان لديه مشروع هجرة إلى فرنسا. رسالة يتحدث فيها عن مشروعه بلغة فرنسية مهلهلة. مما أزعجني وأزعج الكثير من المثقفين المغاربة. وكأنه يقول : لا تهمنا هذه الثقافة إلا في الحالات الأنثروبولوجية. أي في حالات علاقةٍ مع الثقافة الفرنسية تبدي كل ما في هذه الثقافة العربية من سذاجة وبدائية ... الخ.

عيسى مخلوف :

هل هذا نابع من عدم اهتمام المثقفين الفرنسيين المعاصرين بالثقافة العربية المعاصرة ؟ أم بالثقافة العربية بوجه عام ؟ أنا أرى أن عدم الاهتمام يرجع إلى سببين :

سبب ذاتي يتعلق بنا نحن. وسبب موضوعي يتعلق بهذه القطيعة التي تفرضها الأفكار المسبقة في الغرب حيال الثقافة العربية القديمة والمعاصرة. فحتى التعاطي مع الثقافة العربية القديمة المبدعة هو تعاط خجول ومغيب في كتب التاريخ والجغرافية والفلسفة.

أسامة خليل :

كلام رشيد وعيسى مخلوف صحيح، لكنه مرتبط بوضعية معينة. فالتطورات الأخيرة، الكمية والنوعية للحضور العربي في فرنسا أفرزت منذ عشرين سنة، وتفرز معطيات جديدة تماماً.

ولا ينبغي أن ننسى أن الخريطة الجغرافية الفرنسية لا تضم شعباً من جذر إثني واحد، فالأمة الفرنسية مكونة من شتلات إثنية وثقافية متعددة، لم تصهرها بوتقة الثقافة الفرنسية دفعة واحدة وإلى الأبد، ولكن على دفعات متكررة ومتعاقبة ومستمرة.

لم يكن الوجود العربي في الستينيات والسبعينيات ظاهرة ثقافية واجتماعية تستحق الاهتمام. بل كان في زمن رولان بارت، مجرد احتشاد لملايين ممسوحة الهوية - غالبيتها لا تقرأ ولا تكتب لا باللغة العربية ولا بالفرنسية - من العمال المهاجرين المكدسين في مدن الصفيح، لا يكاد الشعب الفرنسي يرى أشباح أجسادهم، إلا في ساعات الفجر وهم يذهبون إلى المصانع وفي ساعات الغروب في طريق عودتهم إلى عنابرهم في مدن الصفيح. أو على الأرصفة في النهار وهم يكنسون القمامة أو يعملون «فَعَلَة» في تعبيد الطرق وتشييد المباني والكباري.

لقد تغير هذا كله مع الجيل الثاني والثالث للهجرة، وليس هذا مجال التفصيل.

أريد أن أكمل ما قاله رشيد صباغي عن الفيلسوف الفرنسي «ألان باديو». فخطابه إلى رشيد كان بمثابة علامة إدراك هذه المفارقة لدى بعض الفئات الطليعية في الفكر الفرنسي الحي، والوعي بالحاجة إلى رأبها، والقول بضرورة تجاوز تاريخ الجهل والتجاهل بين الثقافتين العربية والأوربية. فباديو هو الذي كتب أيضاً : «هناك وهم قار في المخيلة الغربية عن إسلام مخيف مروع، مازال حتى اليوم يفصلنا عن حدائق غرناطة، عن أولئك الذين اخترعوا الجبر وأسسوا الدراسات التاريخية .. عن شعراء الحب الذي لا يعرف الفصل بين الروح والجسد. عن أولئك الفرسان الذين طالما وقفوا للتأمل تحت سفوح هضاب الصحراء وتلالها. نعم لقد حال الوهم بيننا وبين أولئك العرب الجوانيين الذين شكلوا ثقافتنا، وأقالونا من عثرتنا، والذين ندين لقرائحهم بمسحة الحكمة التي كانت بمثابة العماد الإغريقي لجلفتنا اللاتينية».

ما معنى أن يكتب آلان باديو - صاحب كتاب «الكينونة والحدث» الذي يعد أهم أطروحة فلسفية ظهرت في فرنسا بعد كتاب «الكلمات والأشياء» لميشيل فوكوه - مثل هذه الكلمات ؟

لقد نشأت في الساحة الثقافية في فرنسا في السنوات الأخيرة حركة «دينامية» جديدة في سبيلها للتعاظم ولن تعود إلى الوراء.

فالوجود الديموجرافي العربي في فرنسا انتقل إلى مستوى الحضور الثقافي المكتوب بالفرنسية.

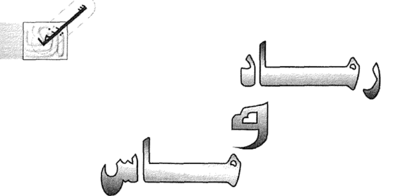
لقد تعاظمت حركة نشر الكتب العربية والإسلامية المكتوبة بالفرنسية. أما المجلات والنشرات التي تصدرها المؤسسات والجمعيات العربية والفرنسية المدنية والرسمية فهي الآن تقدر بالمئات وليس بالعشرات.

لقد ذكرتم في ميدان الإبداع الأدبي من أصوات الثقافة العربية المكتوبة بالفرنسية : الطاهر بن جلون المغربي، وأمين معلوف اللبناني، وأحمد بن دهمان السعودي. هناك أيضاً في ميدان النقد الأدبي صوت عبد السلام الكندي العماني، الذي أصدر عام ١٩٩٨ كتاب (الراحل على غير هدى، شعر وفلسفة العرب في العصر الجاهلي) عن دار سندباد بباريس.

أحمد أبو دهمان :

أنا سعيد بهذا الحوار الذكي والمتين. وأشكر صديقي أسامة خليل على دعوتي للمشاركة معكم في هذه المائدة المستديرة. ولقد أحسست، فعلاً بأنكم تقولون ما كنت أفكر فيه وأريد أن أقوله. ومن ثم، أود أن أشير إلى موضوع إضافي، هو ما يسمى بمعرفة السلطة وسلطة المعرفة. هناك معرفة السلطة، إنجازاتها، وموظفيها. وبموازاة هذه المعرفة التي تفرضها السلطة، يجب أن نتحول نحن المبدعين إلى سلطة حقيقية. يجب أن نفرض سلطة المعرفة. كيف يمكن أن نحقق ذلك ؟ لا يمكن أن تكون هناك حضارة دون حياة الحوار مع الآخر، ودون حياة الإبداع. ولا يمكن أن يكون هناك إبداع دون وعي بالذات ودون معرفة بالآخر. ولكي نصل إلى الآخر يجب أن نصل إلى اكتشاف أبعادنا الأساسية، ولعل في بداية النص القصصي للأستاذ البساطي أيماء لذلك. هناك أيضاً مبادئ أساسية لا مفر منها. فما لم نصل إلى مرحلة الاعتراف بالفرد كفرد، ككائن له شخصيته. لا يمكن لأي منا أن ينظر إلى الآخر أو أن ينظر إليه الآخر ويبادله المعرفة والرأي. وما لم يكن الإنسان منا كائناً مستقلاً بكل خصوصياته، بكل تميزاته، في مواجهة كل السلطات سواء القبلية أو الاجتماعية أو السياسية، فلا يمكن أن ينتج معرفة حقيقية.

بالتنسيق مع أخبار الأدب بتصرف.



رماد وماس

سيناريو انجى فايدا وييرزى انجيفسكي

عن رواية ييرزى انجيفسكي

ترجمة : مها لطفي*

مقتطفات من مقالة نقدية حول سيناريو «رماد وماس»

للناقد البولوني : **بولسلاف سوليك**

اشترك فايدا مع انجيفسكي في كتابة سيناريو «رماد وماس» فاعادا تشكيل الرواية ليخرج منها هيكل جديد ابسط واكثر تلقائية. فالسرد الواقعي في الرواية يأخذ بعداً زمنياً واسعاً، والشخصيات المتعددة اعطيت نفس الوزن. في الفيلم هنالك وحدة قصيرة من الزمن. فكل الاحداث الرئيسية ضغطت إلى اربع وعشرين ساعة تبدأ من صباح الثامن من شهر مايو، ١٩٤٥، تاريخ استسلام الجيش الالماني، واليوم الأول للسلام الرسمي. السيناريو الغى العديد من الشخصيات الرئيسية، تحولت فعاليتهم الدرامية نحو واحد من الذين بقوا، هو ماشيك، الذي توسّع بهذه الطريقة ليتحوّل إلى شخصية مركزية مسيطرة. وهكذا، فإنه نتيجة لفقدان جزء من اتساع عالم الرواية ـ على الأقل من ناحية الإثارة الواقعية ـ اكتسب الفيلم بطلاً روائياً.

تبدو التغيرات وكأنها عملية تبسيط تقليدي من النوع المتبع في السينما الهوليودية بشكل دائم. وفي الواقع فإن ما يميّزها في هذه الحالة شيء مختلف. فالكاتبان يبعدان السيناريو عن الواقعية وعن الطبيعة الخاصة للمشاكل السياسية التي تناقشها الرواية، فيحولانها إلى مسودة دراما رمزية هي ليست بالضبط خارج الزمان، ولكن مقصود بها حتما أن تفجر ما يربطها بالزمان والمكان: مأساة المواقف السياسية المتناقضة، وتحَطم الأفراد المحترمين لعدم قدرتهم على مجابهة هذا التناقض في إطار القيم التي عاشوها. الهدف من ذلك كان تركيز المأساة وجعلها عالمية البعد، وبلورة المواقف بعبارات شاعرية غير واقعية. ولذلك فإن اعتباطية الزمن، وجميع المواجهات التى تأخذ مكانها باستمرار خلاله، والتى كان من الممكن ان تبدو مزيّفة بشكل خارج في فيلم وصفي، تظهر هنا مناسبة وطبيعية تماماً. كما تبدو كذلك اعنف التناقضات العاطفية.

ماشيك وانجي غريبان في بلدة ريفية. وهما ممن تبقى من الجيش الوطني الذي جنّد في انتفاضة وارسو والمقاومة ضد الألمان. جاءا لينفذا الاوامر بقتل سزوكا، قائد شيوعي زائر هناك. يجدان نفسيهما نتيجة لذلك في فندق محلي حيث تقام احتفالات طابعها رسمي إلا أنها تحول إلى عربدة متزايدة احتفالاً بانتهاء الحرب وولادة بولندا الجديدة. تستمر هذه الاحتفالات حتى ساعات متأخرة من الليل، حيث يأخذ سزوكا موقع ضيف الشرف. في النهاية يسود الفرح معظم الناس المحيطين على تنوّع صبغاتهم السياسية. المثاليون من الطرفين والشخصيات البطولية والذين تعودوا على ممارسة معتقداتهم يقفون وجهاً لوجه بشكل مأساوي كذلك يفعل الانتهازيون اتباع المعسكر. يتجمع كل هؤلاء دون أن يأذي احدهم الآخر ليحتفلوا ببقائهم على قيد الحياة فيشربون الانخاب بطقس احتفالي.

---

* كاتبة من لبنان

هذا التصميم المركزي المؤلف من مواجهات درامية تلقائية رفيعة المستوى، اضيفت اليها حبكات فرعية مليئة بالتصادمات المتعمّدة العنيفة المباشرة. ابن سزوكا ذو السابعة عشرة عاماً، والذي فقد لفترة طويلة، يظهر في نفس الليلة في السجن المحلي مع آخرين من المقاتلين الفدائيين الوطنيين المعتقلين. شقيقة زوجة سزوكا، ملكة المجتمع المحلي، تجَهز نفسها للهروب إلى الغرب فتخفي القائد الوطني الذي اصدر قرار قتل سزوكا، خادمة في الفندق الذي يسكن فيه ماشيك مخطوبة إلى احد الرجلين الذين تم قتلهما في ذلك اليوم. وعندما يمشي هو وكريستينا في نفس اليوم نحو كنيسة مدمرّة يسيران فوق جثتيهما. إن عنف مثل هذه الاسنادات الترافقية والكثافة الليفية النسيج للبنيان بشكل عام يتركان فسحة صغيرة لوصف الشخصيات او لتطوير اي هدف غير عام وغير سياسي. كل شيء يجب أن يقال بتعبير رمزي تقريباً.

هذا يتضمن العلاقة بين ماشيك وكريستينا. فهو يتناول انتقالهما من لقاء عابر إلى إحساس مرهف عميق بمنتهى الجاذبية والصدق. يتغير اسلوب الكاميرا في مشاهد غرفة النوم: لقطات مقرّبة ناعمة وحركات بطيئة فوق الاجساد العارية مما يترك احساساً عاماً بالرقة والحميمية. ولكن الانسان لا يستطيع الادعاء بأن الوعود بحياة مختلفة، والتي تقود ماشيك إلى محاولة هجر التزاماته للحركة السرية المناهضة للشيوعية، قدّرها ان تصاغ في هذه المشاهد وفي اي من المشاهد التالية. يستطيع فايدا ببساطة ان يرجع المشاهد إلى قيمه الخاصة الجميلة ومعرفته بالحب في احسن واجمل ما عبّر عنها.

في مضمون هذا الفيلم نجد ما يكفي. الحب هو وسيلة رمزية ككل شيء آخر. انه هناك كمغاير ليضيء قوى التاريخ - الابطال الحقيقيون لهذه الدراما. هذه القوى استخدمت خلال بناء الفيلم في مختلف المواجهات الاخلاقية. وعبّر عن قوتها الكاسحة، خلال العمل بمجمله، في صور مباشرة مستعارة بغنى من تقاليد الأدب البولندي وفنّه وثقافته الشعبية. في الواقع، وبينما هو يحاول ان يعطي شكلاً مسرحياً لما يعانيه المشاهد من المعضلات السياسية، يأخذ فايدا باستخدام مفتاح الثقافة القومية ليفتح ردود فعلهم واحدا تلو الآخر. يفعل هذا بطرق مختلفة: مرة بالاشارة المباشرة ومرة أخرى بأن يحاول النقر على أهمية العاطفية لبعض الرموز فيجسّدها باختراع من عنده. مثال واضح على ذلك اللقطة الأولى للمشهد الثاني مباشرة بعد مشهد القتل الأول القصير. هذه الصورة الغريبة التوليف مع حقل محروث يملأ معظم الشاشة، وفلاح ومحراث وحصان في اعلاه، تشير إلى لوحة للفنان شيلمونفسكي، احد اوائل التأثيريين. وقد اشتهر واغرم به الجميع لتصويره المشاهد الطبيعية البولندية. وهي ترمز، كما يفترض، إلى بولندا كقطعة صوفية من الأرض والناس اوسع من اي خلاف؛ وتستخدم بأن تقدم لنا مجابهة سزوكا مع الفلاحين الناشطين - النقطة الوحيدة التي يقدّم فيها الفيلم، عرضياً، الولاء الرسمي للمثل المعلنة لبولندا الجديدة.

يستطيع الانسان ان يذكر امثلة اخرى: حصان ابيض، رمز قديم للنصر، يدخل إلى الكادر من لا مكان عندما يفترق المحبان؛ او الصورة النهائية لماشيك وهو يتلوى ألماً على كومة الزبالة الرمزية بينما سحابة من الغربان السوداء تحوم فوقه - تشير إلى قول قديم عن «الغربان السوداء والرمادية تلتقطنا كقطع صغيرة»، والتي استخدمها ستيفان زيروسكي كعنوان لمجموعة قصصه القصيرة. وفي المشاهد الأخرى خاصة عندما يأخذ الحدث مجراه ضمن الفندق، تحاك بشكل غير مباشر الأساطير والصور القومية المتعددة فتتحول إلى مزيج قوي مقنع. فمثلا هنالك مشهد المغنية وهي تغني «لاب مونت كازينو الصغار الحمر» - اغنية عاطفية للفيلق الثاني البولندي الذي احتل لـ يراكازينو في مايو، ١٩٤٤، بعد أن تكبّدا خسائر كبيرة. بينما في الغرفة المجاورة يتذكر ماشيك وانجي الرفاق الذين سقطوا اثناء القتال على كؤوس الفودكا المشتعلة. الاغنية المذكورة هي واحدة من مجموعة مفارقات تاريخية في الفيلم. فالاغنية لم تصل إلى بولندا إلا بعد الحرب. حركة ماشيك في اشعال كؤوس الفودكا تشير إلى الطقس الديني الذي يحمي ذكرى الموتى بإيقاد الشموع التي تتلألأ فوق القبور التي لا حصر لها في ليلة الهالووين[1] وضع الاشياء بموازاة بعضها البعض مثير للتهكم ولكن المشهد مليء بالتوق إلى الماضي تستهوي فايدا، رغم انفه، العواطف التي يريد ان يبعد عنها.

المشاهد التالية التي تصف اللحظات الميتة من الليل تبدو واقعية في البداية: ماشيك يجهّز نفسه لمغادرة الفندق والمدينة؛ في المطعم انتهت الحفلة ويأخذ النادل بتنظيف المكان: والأوركسترا على وشك مغادرة خشبة المسرح. ولكن الضيوف المرحين المؤلفين من «الرجعيين» و«التقدميين» يريدون متابعة الحفلة. احد الرجعيين، كوتويكز، رجل طويل في متوسط العمر، يبدو عليه بشكل مؤكد صورة سيد بولندي تقليدي، يأخذ بزمام الموقف.

يوقف الأوركسترا ويفرض عليها متابعة عزف احدى مقطوعات «البولونيز» بينما هو ينظم الرقص، تفتح كريستينا الشباك فتسقط عليها اضواء الفجر المنتشرة. يدخل ماشيك فيقوم الاثنان بطقوس الوداع بتشكيل يسكن الانسان بجماله على طريقة الرسام رامبرانت حيث يخترق ظلال الغرفة السفلى شعاع واحد من الضوء. يغادر ماشيك ويجهّز كوتويكز نفسه لقيادة «البولونيز»: يقف في لقطة طويلة، ظهره إلى الكاميرا، وذراعاه مفتوحتان، ضوء الصباح يغرق الغرفة بطوفان خلفه. نراه كصورة ظلّية سوداء كالصليب محدّدة بدقة امام الخلفية الأكثر إضاءة؛ حزم من الضوء المنكسر تنطلق من يديه ورأسه: شكل صوفي مسيحي. ان النوع الشديد الغموض والديني الطابع لهذه الصورة يفك اية علامة كان ممكن ان تكون لمشهد البولونيز هذا مع الواقعية بمعناها العادي. والدقائق القليلة المتبقية تنبئنا بسير ماشيك نحو موت غبي غير ضروري. عذابه المخيف يقطعه من الخلف لحن «البولونيز». باستخدامه لرمز «البولونيز» فهو يشير إلى المشهد النهائي في الفصل النهائي من مسرحية «العرس» التي كتبها في مستهل القرن فيسبيانسكي والتي تنتهي برقصة يشارك بها جميع الشخصيات وهم كالمأخوذين ضمن دائرة مسحورة مرسومة بالطباشير.

ان الفيلم ممثل سواء في شكله او مدلوله نوع من الرومانسية المنحطة. ولكن هذا التشويه للنبض الرومانسي الموروث شكل رابطاً بين فايدا وجمهوره البولندي الخاص. وهو يتفاعل عن قرب مع المواقف الثقافية السائدة بين الانتلجنسيا البولونية. والتدهور يمكن ان يكون ردة فعل طبيعية، صادقة، لا غنى عنها لمسار تقليد ديناميكي عظيم.

التاريخ: ٧ مايو، ١٩٤٥ ـ قرية صغيرة ريفية في بولندا تتمتع بأيامها الأولى في الحرية. خلال بضع ساعات سوف تكون اعظم الحروب في تاريخ البشرية قد وضعت اوزارها. لقد استسلمت المانيا بدون شروط. ولكن في هذه الليلة، الليلة الأخيرة للحرب، هنالك كثيرون لن يغمض لهم جفن، ولن يناموا بسلام...

إنه ليوم جميل من اواخر ايام الربيع، الهواء تثقله الوعود بقدوم الصيف. وسط العشب الطويل وعلى أحد المقاعد الخشبية على جانب الطريق المؤدي إلى الكنيسة، يستلقي بتكاسلٍ ماشيك تشيلميكي، شاب قصير ممتلئ القامة أسود الشعر. رفيقه، الاكبر سنًا والأرق عوداً، انجي، يستند إلى احد منكبيه، وينظر حوله بعصبية. هنالك صوت عصفور قريب يزقزق.

ماشيك: يا إلهي، كما انا أنعس، لا استطيع ان ابقي عينيي مفتوحتين.

(تدخل فتاة صغيرة خلف الرجلين، وتتجه نحو باب الكنيسة وتحاول ان تفتحه. يتطلع انجي حوله بحدّة عندما يسمع الصوت).

ماشيك: ذلك الرجل، ما اسمه؟ انني انسى...

انجي: سزوكا.

ماشيك: من هو؟

انجي: سكرتير لجنة الحزب الاقليمية.

(تقترب الفتاة الصغيرة نحو الرجلين من الخلف؛ انها تحمل في يدها باقة من الأزهار البرية).

الفتاة الصغيرة: رجاءً سيدي هل تستطيع فتح هذا الباب؟

(ينهض انجي ويذهب مع الفتاة الصغيرة نحو الباب).

انجي: أترين. انه مقفل.

(يرفع انجي الفتاة الصغيرة أعلى ليمكنها من رؤية ما خلف الباب، ووضع أزهارها في الكوة الموجودة أعلاه. يقترب صوت محرّك سيارة، فيصغي انجي السمع بينما يرفع الفتاة إلى أعلى).

(الرجل الثالث، يوليك درونوفتسكي، والذي كان تُرك ليراقب المكان قرب الكنيسة، يستدير ويصفّر. في اسفل واد صغير تحته نرى طريقاً تخترقه سيارة جيب مقتربة.

يعيد انجي بسرعة الفتاة إلى الأرض).

يخاطب أنجي الفتاة بصوت حاد: اركضي بعيداً الآن!

(يستدير باتجاه رفيقه، ماشيك!)

(ماشيك مازال مستلقيا كما كان، يفرد اطرافه كالنسر على العشب).

ماشيك بهدوء: نعم؟ ما الذي يجري؟

انجي عن بعد: انهم قادمون!

ماشيك: وماذا في ذلك! لقد انتظرت اموراً اكبر بكثير.

انجي عن بعد: أسرع!

(ينهض ماشيك وهو مازال على حاله من اللامبالاة، ويأخذ في التقاط بندقيتيه نصف الاوتوماتيكيتين من فوق العشب بقربه. ثم يسقطهما فوراً وكأنهما مُلتهبتان).

ماشيك: يا للنمل اللعين!

(يمسح شيئاً من على البندقيتين، ثم يعطى واحدة منهما لأنجي الذي يبعد الفتاة الصغيرة عنه).

انجي بحدّة: اذهبى بعيداً الآن.

(درونوفتسكي يأتي نحو الرجلين وهو في حالة شديدة العصبية).

درونوفتسكي: اسرعوا! اسرعوا! انهم هنا!

(للحظة من الزمن، يبدو ماشيك في وضع غريب، وقد تجمّد وهو في منتصف حركته، وبندقيته الرشاشة مرفوعة في الهواء، قبل ان يركض إلى اسفل المنحدر المعشوشب، ويجتاز الطريق. فجأة تظهر سيارة جيب على مسافة قريبة من الطريق، فيطلق ماشيك فوراً عليها زخة من الرصاص. يختل توازن السيارة، وتقفز كالسهم فوق المنحدر وهي تئن. يقفز احد الرجال راكبي سيارة الجيب نصف قفزة. ويسقط نصف سقطة خارج السيارة.

ثم يطلق انجي زخات من الرصاص باتجاه السيارة والراكب الآخر.

يتابع ماشيك اطلاق النار على السيارة.

يسقط الرجل القوي البنية والمتوسط العمر ميتاً خلف المقود... هنالك قليل من الدم على وجهه. توقّف اطلاق النار. انجي ودرونوفتسكي ينظران إلى مشهد الدمار).

انجي: أحضر اوراقه!

(يركض درونوفتسكي بعصبية إلى الامام، ويُدخل يده في سترة الرجل الميت. ويفتش فيها عبثاً).

درونوفنسكي وهو يكاد ينشج: ليس لديه أي شيء.

(يقف ماشيك فوق الرجل الآخر الأصغر سناً الذي ارتمى

متمدداً. وجهه إلى التراب وقد ظهر ان الحياة قد فارقته.
ينزع ماشيك مخزن بندقيته الخالي ليبدله بآخر ملآن، عندما تُفتح عينا الرجل فجأة. يقفز على قدميه ويركض بعيداً أعلى المنحدر. الرجل الذي ربما يكون جريحاً يترنح باتجاه الكنيسة؛ درونوفنسكي الذي يقف في موقع يمكنه من اعتراضه لا يأتي سوى بحركات وثب غير فعّالة. يصل الرجل إلى باب الكنيسة ويأخذ بضربه محاولاً تحطيمه ليفتحه.
يجري ماشيك وانجي وراءه. يرفع ماشيك بندقيته ويطلق منها زخة اعيرة. تنفجر مجموعة من الثقوب الصغيرة المفتوحة في ظهر سترة الرجل. وتندلع منها شعلات فجائية تحرق قماش السترة. في تلك اللحظة ينفتح الباب بتأثير ثقل جسده، ويسقط الرجل الذي يصرخ بقوة، ووجهه إلى أسفل، باتجاه الكنيسة أمام تمثال للمسيح المصلوب.
يبدأ ماشيك في اطلاق النار مجدداً، ولكن انجي يدفع بندقيته بعيداً عن هدفها).
(عندما يُنظر من داخل الكنيسة: جثة الميت مرتمية على العتبة. ماشيك وانجي يقفان في الخلفية بينما ينطلق درونوفتسكي حول المكان مضطرباً، متلهفاً لمغادرته. حين يرى درونوفتسكي الجثّة في باب الكنيسة، يرفع قبعته ويبدو متمتما لنفسه بصلاة قصيرة.(١)
درونوفتسكي: بحق الله، دعنا نخرج من هنا.
ماشيك: انتظر أيها الحمار الغبي! إلى أين تعتقد انك ذاهب؟
(يأتي درونوفتسكي راكضاً إلى آخر الشارع الذي تحفّ به الاشجار من الجانبين والذي يتجه بعيداً عن الكنيسة. يخبئ ماشيك وانجي بنادقهما الرشاشة في حقيبة قماشية يحملها درونوفتسكي. يركض بعيداً بالحقيبة. تسقط قبعته ارضاً ولكنه يتركها مستقرّة هناك. يلتقطها ماشيك بلا اكتراث ويسير بعيداً مع انجي).
(حقل محروث حديثاً: نحن ننظر من زاوية منخفضة إلى أعلى منحنى قليل الانحدار تقطعه مئات التلال الصغيرة. حارث وجواده يظهران بصورتهما الظليّة التي تنعكس على الأفق حيث شمس المساء في خلفيتهما. قبّرة تغني في مكان قريب، ويُسمع صوت الأجراس البعيدة.(٢)
(جسدا الرجلين الميتين أُلقيا على العشب. هنالك سيارة جيب أخرى تقف في الخلفية. يهبط منها رجلان: سزوكا رجل ثقيل الوزن في منتصف العمر يستند إلى عكازه، وبودجورسكي في نفس العمر ولكنه طويلٌ ورفيعٌ. يسيران الى الامام مبتعدين عن سيارة الجيب. يتقدم عامل آخر بينما هما يقتربان من الجثث).
سزوكا: ما الذي حدث؟
العامل: قتلوا اثنين من رجالنا.
بودجورسكي: سمولارنسكي، عضو مجلس ادارة مصنع الاسمنت.
سزوكا يشير إلى الجثة الأخرى.
سزوكا: وذلك الآخر؟
بودجروسكي: جوليك. شاب صغير. لا يتجاوز العشرين.
(يتسلق التلة عامل آخر ويتقدم نحوهم).
العامل الآخر: واحد وعشرون. عاد توّا من المانيا.
(تنظر مجموعة من العمال الممسكين بدراجات إلى المشهد).
العامل الثالث: الشيطان المسكين. تخيّل انه رجع من اجل هذا...
العامل الرابع: اولاد الكلب كانوا يطلقون النار من هناك.
العامل الخامس: من الأفضل ان نستدعي الشرطة.
العامل السادس: يا ليتني استطيع فقط...
(الجثتان ممدّدتان على الأرض ووجهاهما ميتان كالحجر).
(سزوكا وبودجورسكي ينظران ويتابعان الكلام بصوت منخفض).
سزوكا: اعتقد اننا نحن من كان مقصوداً بالقتل.
بودجورسكي ينظر إلى اعلى بحدّة: هل تعتقد...؟
سزوكا: حتماً. ولكن هذا لا يهم.
(تصل اصوات اجراس الكنيسة إليهم ثانية. تصاحبها اصوات اجراس الدراجات حيث يتوافد المزيد من العمال إلى المشهد في طريق عودتهم إلى بيوتهم من المصنع.
سزوكا وبودجورسكي يسيران عائدين إلى سيارة الجيب. يظهر احد العمال ويوقف سزوكا).
العامل: عفواً يا رفيق.
سزوكا: اسمي سزوكا.
العامل: هل انت سكرتير الحزب الاقليمي؟
سزوكا: نعم انا هو.
العامل: هل استطيع ان اسألك شيئاً؟ ليس فقط من أجلي ولكن من اجلنا جميعاً. هل تستطيع ان تخبرنا إلى متى

سنبقى نشاهد شعبنا يُقتل؟ هذه ليست المرة الأولى...
سزوكا: وليست الاخيرة. هل انت خائف؟
صوت بعيد: حتماً! كل واحد منا يريد ان يبقى حياً.
(تقف مجموعة من العمال مصغية).
العامل: لقد فقدنا الكثير من ابناء شعبنا...
(ينظر سزوكا إلى العمال مفكراً).
العامل يتابع كلامه: ...خلال الاحتلال.
(رجل يشقُ طريقه بين مجموعة العمال).
العامل الثاني: لا تنسي ان سمولارسكي فقد ابنيه الاثنين.
(سزوكا يسير ببطء امام الصف الأول من العمال).
العامل الثالث: واحدٌ قتل في عام ١٩٣٩، و......
العامل الثاني: ...... الثاني اطلق عليه الألمان النار في عام ١٩٤٣. ومات اليوم، هنا. ولماذا؟ من الذي قتله؟ بولنديون! مجموعة من العمال المستمعين.
العامل الثاني: فقط أخبرنا! إلى متى سيستمر هذا؟
(يسير سزوكا ذهاباً واياباً مستنداً بقوة إلى عصاه).
سزوكا: سأكون شيوعيا سيئاً إذا ما حاولت ارضاءكم وكأنكم اولاد صغار.
(ينظر العامل الثاني باهتمام نحو سزوكا).
سزوكا: انتهاء الحرب لا يعني انتهاء معاركنا.
(لقطة مقرّبة من وجه سزوكا الصارم).
سزوكا: الصراع من اجل بولندا، الصراع من أجل أي نوع البلدان ستكون، قد بدأ لتوه. وكل واحد منّا معرّض للقتل... في اي يوم.
(يستمع العمال صامتين باهتمام شديد).
العامل الثاني: نحن نفهم ذلك... ولكن ماذا سنقول لزوجته؟
(لقطة مقرّبة لسزوكا وهو يقترب من سيارة الجيب الخاصة به).
سزوكا بجدية شديدة: لا تعتقدوا انني لست حزيناً، لأنني اعرف تماماً ان هذه الرصاصات كانت موجهة لي... والآن استجمعوا انفسكم، وتابعوا عملكم... بينما انتم لازلتم احياء.
(يُسمع صوت القبّرة تغني مرة ثانية؛ تقرع الاجراس قرعاً خافتاً في خلفية المشهد..
إنه المساء المبكر. نحن ننظر إلى قبة كنيسة ينساب منها صوت اجراس فرحة؛ ثم ننظر إلى الاسفل، وإلى ساحة السوق هناك، حيث وضع مكبر للصوت بشكل دائم. الساحة مليئة بالقوات البولندية والسوفييتية، بينما تزدحم الأرصفة بالمدنيين الذين يراقبون ويستمعون إلى البيانات المذاعة. صف من سلاح المدفعية يسير بضوضاء قرب المكان. درونوفتسكي المتشكك لا يشارك الجماهير الحالة النفسية المشرقة التى يعيشونها، يدفع طريقه بينهم وينظر حوله متحمساً).
مكبر الصوت يذيع البلا غ الرسمي: انتم تستمعون إلى نشرة اخبار خاصة. اليوم الثامن من شهر مايو، وُقّع بين انقاض برلين عاصمة المانيا، اتفاق استسلام غير مشروط من قبل القيادة الالمانية العليا. وقّع اتفاق الاستسلام من جانب القيادة الالمانية العليا، «كاتيل وفريدبورغ» و«وستمبف». ووقعّه كذلك مارشال الاتحاد السوفييتي «زوكوف» عن القيادة العليا للجيش الاحمر، ومارشال سلاح الطيران «تيدير» عن القائد الأعلى لحملة قوات الحلفاء. وشهد التواقيع قائد سلاح الطيران الاستراتيجي للولايات المتحدة الامريكية جنرال «سباتز»، والقائد الاعلى للجيش الفرنسي الجنرال «دولاتر دو تازيني».
(ماشيك وانجي يقفان بين الجموع. نشرة اخبار سينمائية تعرض على شاشة سينما مؤقتة وضعت في الهواء الطلق. الضوء المنعكس من الشاشة يظهر وجوه الرجال في ظلام الليل المبكر. يحمل ماشيك حقيبة ظهر قديمة رماها على كتفه. ينظر إلى ساعته).
ماشيك: ما الذي اخرّه.
انجي: ليس لديّ اية فكرة. كان من المفروض ان يكون هنا
ماشيك: من اين يحصل على كل هذه المعلومات؟
انجي: من رئيسه.
ماشيك: رئيسه؟ من هو؟
انجي: المحافظ! هذا الابله هو سكرتيره.
ماشيك: هل هو قريب إلى هذا الحد! اكره هذه اللعبة ذات الوجهين.
انجي: وانا كذلك. ولكن من الممكن ان يكون مفيداً !
ماشيك: يُعتمد عليه؟
(يشق درونوفتسكي طريقه بين الجموع. على شاشة السينما في الخلفية يُعرض فيلم عن اناس يمشون مشية عسكرية ويحتفلون: انه الاول من مايو في وارسو.

ماشيك وانجي يقفان بين الجموع؛ شعاع آلة العرض في خلفية المشهد).

انجي: هل هنالك اي شيء؟

(ماشيك وانجي في الساحة الامامية؛ نحن ننظر باتجاه الشاشة، حيث يمكن ان نرى فيلماً عن الدبابات السوفييتية في شوارع برلين. ماشيك يراقب باهتمام بالغ).

ماشيك: انظر! لا بأس بها هذه الدبابات.

ماشيك وانجي وشعاع آلة العرض خلفهما.

ماشيك: هاهو!

(يظهر درونوفتسكي وينضم إلى ماشيك وانجي. يلبس الآن بشكل مختلف، سترة حداد داكنة وربطة عنق، رغم انه احتفظ بجزمته العالية. يشدّ ماشيك قبعة درونوفتسكي بإحكام على رأسه).

درونوفتسكي: كيف حالكم ايها السادة؟

انجي: هل هناك اشكال ما؟

درونوفتسكي: كلا، اضطررت لان ابدّل ملابسي.

ماشيك. هل ستتزوج؟

درونوفتسكي: اسوأ من ذلك. يتحفنا الرجل العجوز بوليمة الليلة.

ماشيك: ناولني الحقيبة.

(يناوله درونوفتسكي الحقيبة القماشية التي وضعت فيها البنادق بعد اطلاق النار. في نفس الوقت ينظر بامعان إلى الشاشة).

درونوفتسكي: ليس جيداً جداً أليس كذلك؟ كثير من الضوء. شيء آخر يا انجي. كما كنت اقول، لا تعتمد عليّ في المستقبل في أمور كهذه.

انجي: حسنا. حسناً.

درونوفتسكي: لا اعني... معلومات. انا لا اؤيد الفكرة طبعاً. ولكن من اجل الشيء الآخر...

انجي : لا تكن مملاً هكذا يا ماشيك؟

(من الواضح ان انجي يريد الانصراف. ماشيك الذي كان يشاهد الشاشة تصدر عنه ردة فعل وكذلك درونوفتسكي).

درونوفتسكي: إلى اين انت ذاهب؟

ماشيك: إلى وليمتك. لقد دعينا لتونّا.

درونوفتسكي: توقف عن المزاح، رجاء...

انجي: لا تخف انا اعرف ما انا فاعل.

درونوفتسكي: لا تقدم على اية مخاطرة.

انجي: كفّ عن ازعاجي.

درونوفتسكي: إلى اللقاء.

(يغادر ماشيك وانجي، يبقى درونوفتسكي وهو ينظر باتجاه الشاشة.

كتيبة مشاة تتقدّم اسفل الشارع. يظهر درونوفتسكي يجتاز الشارع، يراقب الجنود وهم يذهبون بعيداً. يعبر خلفه صف من العمال يحملون كراسي مريحة فوق رؤوسهم. يقترب درونوفنسكي من فندق مونوبول الذي تنساب منه موسيقى الحان راقصة.

الأضواء تشعّ متلألئة عبر الألواح الزجاجية للمدخل الرئيسي.

داخل قاعة الاستقبال في فندق مونوبول، والتي تستخدم ايضا كقاعة انتظار؛ يمر صف العمال الذين يحملون الكراسي عبر القاعة، يراقبهم البواب. يمر درونوفتسكي في اثرهم ويحييه البواب بانحناءة خفيفة عند الباب).

البواب: احتراماتي المتواضعة يا سيدي.

درونوفتسكي: مساء الخير.

(يدخل كوتوفيتش المطعم. سيدّ الطيفَ، طويل في متوسط العمر يلبس سترة خفيفة وقميصاً ابيض وربطة عنق. يحييَ درونوفنسكي بودّ ظاهر).

كوتوفيتش: من أرى؟ كيف حالك؟ ما الذي اتى بك إلى هنا؟

درونوفتسكي: الواجب يا سيد كوتوفيتش.

كوتوفيتش: أتفهم. أعرف. الوليمة. هل تبحث عن السيد سلومكا.

درونوفتسكي: هذا صحيح.

(يشير كوتوفيتش إلى الباب المؤدي إلى قاعة الاحتفالات يمر بين الرجلين نادل يحمل صينية. يمشي درونوفتسكي ببطء نحو باب قاعة الاحتفالات ليراقب الخدم وهم يُعدّون المائدة.

يقف ماشيك وانجي في الممر يجففان ايديهم بمنشفة. يدخل درونوفتسكي من احد الأبواب، ويمرّ بهما وهو في طريقه لملاقاة سلومكا دون اية اشارة توحي انه يعرفهما. ماشيك يصفر بنعومة. يتجاوز الرجلان الحمام بينما يخاطب درونوفنسكي سلومكا. الرجل الضخم القوي البنيان ذو الملامح القاسية).

درونوفتسكي: مساء الخير. كيف تسير الأمور.

سلومكا: مساء الخير. آمل ان يوافق المحافظ.

درونوفتسكي: المحافظ متحمس بشكل خاص بشأن الليلة.

سلومكا: يمكنني ان افهم ذلك. إنها نهاية الحرب. لحظة لاتُنسى.

(يشير باتجاه باب الحمام. بيوت الخلاء. مناسبة تماماً. يُفتح باب الحمام. تخرج منه جورجيلوزكا، خادمة عجوز ضعيفة).

سلومكا: كيف حالك ياسيدة جورجيلوزكا؟

جورجيلوزكا: حسناً، شكراً لله. كل شيء هادئ.

(درونوفتسكي وسلومكا يبتعدان، فتشيعهما المرأة العجوز بنظرة ريبة.

في غرفة الاحتفالات يقف سلومكا ودرونوفتسكي في المقدمة ينظران إلى مائدة طويلة صفَت عليها الاطباق. يجلس درونوفتسكي على رأس الطاولة مبدياً إعجابه الواضح).

درونوفتسكي متظاهراً بعدم المبالاة: لا تبدو سيئة للوهلة الأولى.

سلومكا: اطمئن ياحضرة السكرتير، فلسوف تبدو افضل كثيراً عندما تأكلها.

(توقف ماشيك امام مرآة حائط كبيرة وهو يدفع شعره إلى الخلف فوق اذنيه).

ماشيك: انتظر!

(ينعكس في المرآة بار الفندق وقد وقفت خلفه فتاة شقراء جميلة تلفت انتباه ماشيك مباشرة. يلتحق به انجي).

ماشيك: انتظر. أليست جميلة؟ انظر؟

انجي: (يتطلّع بحدّة في ارجاء المكان) اين؟

(يقترب ماشيك وانجي نحو البار من الخلف - ماشيك بلهفة، انجي بلا اهتمام).

انجي: لا تقترب منها.

ماشيك: تعالَ، لنأخذ كأساً.

(يجلس الاثنان على المقاعد بجانب البار. ماشيك يركز نظراته على الشقراء كريستينا، بينما هي تمشي نحو آلة صنع القهوة وتفتح الصنبور).

ماشيك: مساء الخير. ماذا يمكننا ان نشرب؟

كريستينا: سورب (٣) فودكا؟ قديمة؟

أنجي: رجاءً اثنان صغيران دون اضافات.

(تسير كريستينا حتى آخر البار نحو ماشيك وانجي، تضع كأسين امامهما، ثم تتناول زجاجة من على نضد البار بالقرب من الزبون الوحيد الآخر والجالس امام البار، بينياشيك.

تنحني كريستينا فوق كأس ماشيك لتصّب الفودكا، ولكن في اللحظة الأخيرة وبسرعة البرق يمسك هو بالكأس ويبعدها عن الزجاجة.

تدخل كريستينا اللعبة، وتنحني مرة ثانية فوق الكأس تحاول الوصول إليها بالزجاجة فيما تراقب ماشيك حتى لا يقوم بأى تحرك. يكرر مناورته لخطف الكأس بعيداً.

الدورة الثانية يراقب انجي اللعبة عن كثب بينما يبعد ماشيك الكأس عن الزجاجة. في نفس الوقت، يأخذ بيده الأخرى كأساً المانية بالية لخلط المشروب ويستبدله بالكأس الأخرى. يشير اليها بأصابعه مبيّنا كمية المشروب التى يريدها ان تصّبها في كأسه. تسكب كريستينا الفودكا في الكأس وهى تبتسم ابتسامة من يكاد يفهم الموضوع. يخفف انجي قليلاً من برودته بما يكفى ليتبادل ابتسامة مع ماشيك. تسكب كريستينا فودكا في كأس انجي وتمشي بعيداً.

يقف انجي وماشيك في الفسحة الأمامية مع بينياشيك في الخلف، والذي تظهر عليه آثار الشراب. تقترب منه كريستينا حاملة زجاجة، تملأ الكأس وتأخذ في الابتعاد، ولكن بينياشيك يدعوها للرجوع).

بينياشيك: آنسة كريستينا...

كريستينا: نعم سيدي؟

ماشيك: كريستينا، اسم جميل.

انجي: توّقف عن التصرف كالأبله.

ماشيك: انا لا اتصرف كأبله.

(تعود كريستينا ويأخذ انجي رزمة من الأوراق المالية. ماشيك لايزال ينظر إليها مبتسماً، ولكنها تظهر عدم المبالاة).

انجي: اشرب ودعنا نذهب! يلتفت نحو كريستينا. إناءان كبيران بلا اضافات....

يترجّل عن كرسيه ويضع رزمة صغيرة من الاوراق النقدية على نضد البار. مع ذلك لا يبدو ماشيك راغباً في المغادرة.

ماشيك: لطيف، أعني البار وليس انت.
(تذهب كريستينا إلى صنبور البيرة وتبدأ في ملء كأس يظهر ماشيك ويقفل الصنبور. تفتحه كريستينا ثانية وتبدأ اللعبة).
ماشيك: إلى متى يفتح البار ابوابه؟
كريستينا: نحن نغلق ابوابنا في الثالثة.
(زهرية صغيرة ملآى بالبنفسج موضوعة على النضد بالقرب من صنبور البيرة. يلتقطها ماشيك).
ماشيك: هل تحبين البنفسج؟
كريستينا: (بسخرية شديدة) كثيراً جداً!
(يستنشق ماشيك البنفسج متظاهراً بنفس اسلوبها).
ماشيك: أنا أيضاً!
انجي عن بعد: ماشيك!
(يوحي ماشيك بتعبيراته ان عليه ان يجرّ نفسه بعيداً فيضع البنفسج على سطح النضد وينصرف أخيراً. تحملق كريستينا فيه من الوراء بشعلة من الاهتمام).
(تقف فتاتان في الممر ترتبان شعريهما. يأتي انجي من خلفهما يفاجئه ماشيك فيما هو يستدير محملقاً بهما).
ماشيك: هل رأيت ذلك؟
انجي: ماذا؟
ماشيك: هاتان الاثنتان. انهما كفتيات وارسو تقريباً. هل علينا ان نغادر؟
انجي: إبقَ إذا كنت ترغب في ذلك.
ماشيك: سهل عليك ان تقول «إبق».
انجي: لا أحد ينتظرك على ما اعتقد.
ماشيك: هذا هو الأمر بالضبط. لماذا ابقى إذا لم يكن احد ينتظرني؟
انجي: لا أدري ماتقول.
(يضحك ماشيك فجأة).
ماشيك: ولا أنا أدري ايضاً.
(يسيران بعيداً).
(يدخل انجي إلى غرفة الهاتف تحت سلالم قاعة المدخل المؤدية إلى الفندق. يبقى ماشيك في الخارج. يبدأ انجي في ادارة قرص الهاتف ليطلب رقمًا ما).
(تملأ الشاشة بورتريها كبيرا لرجل يمتطي حصاناً ابيض؛ انه يلبس بدلة لواء. يسمع جرس هاتف في مكان ما في الخلفية).
(عبر باب مفتوح نرى السيدة ستانييفتش تجلس وهي تحمل بطاقات ملء يدها. باقي المجموعة تختفي عن الانظار).
(خادمة عجوز تنظف سيفاً عارياً وفي خلفية المشهد نرى بورتريها خاصا باللواء الفارس.
الخادمة: ربما يكون هذا هو السيد...).
(تتابع الخادمة تنظيف السيف بينما تنهض السيدة شتانييفيتش لترد على الهاتف).
(وفي طريقها إلى الهاتف تأخذ السيف من الخادمة دون تفكير وتضعه مع سيف آخر تحت صورة للسيدة المقدسة من شبسترشوفا).
تتكلم السيدة شتانييفتش في الهاتف: مرحباً؟ السيدة شتانييفتش تتكلم: سوف اوصلك بهم. سامحني.
(تخرج السيدة شتانييفتش الهاتف من الفيش، تلتقطه وتحمله بعيداً إلى القاعة).
السيدة شتانييفتش تنادي: أيها اللواء هاتف لك.
(يُفتح الباب. وظهر امامه رجل اصلع يدعى فاجا يتناول السماعة. تتراجع السيدة شتانييفتش بلياقة).
يأخذ فاجا السماعة: مرحباً؟ مرحباً؟
(يتكلم انجي في سماعة التلفون الموجودة في غرفة الهاتف يظهر ماشيك في قاعة المدخل مسترخياً على مكتب الاستقبال).
انجي: انجي يتكلم. فقط لأخبرك بأن الموضوع قد تم بنجاح.
(سزوكا وبودجورتسكي يدخلان القاعة من الباب الرئيسي).
(يتوقف بودجورتسكي عند مكتب الاستقبال ويتكلم مع البواب الجالس وراء المكتب)
يتابع انجي: كل شيء على مايرام. ليس هنالك اية تعقيدات.
بودجورتسكي: مساء الخير. هل لديك غرفة للرفيق سزوكا؟ محجوزة له من قبل قاعة المدينة؟
(ماشيك اذهله الاسم، يرفع رأسه بسرعة، ويحدّق بالقادمين الجدد ويسير نحو غرفة الهاتف، تاركاً جريدته خلفه).
البواب: حتماً. كل شيء على مايرام لقد حُجز رقم ثمانية عشر في الطابق الأول.
(مازال انجي يتكلم في الهاتف. يظهر ماشيك خارج غرفة

الهاتف وهو يقوم بإشارات يائسة لأنجي).
انجي متهيجاً: نعم... نعم... نعم. انتظر لحظة.
(يقف فاجا عند الهاتف والبورتريه خلفه).
فاجا متحفزاً: مرحباً! مرحباً! ... ماذا جرى لك؟ هل كان عليك ان تغادر المكان؟ دقيقة واحدة! انا لا أفهم. انت فشلت؟ نعم... نعم الأمر واضح الآن. لا نستطيع ان نفعل شيئاً. حسناً، تعال إلى هنا. حالاً.
(انجي وماشيك كلاهما الآن في غرفة الهاتف. يفتح ماشيك الباب ويخرج. يتباطأ خلفه انجي برهة من الزمن، ويلعب بسماعة الهاتف بعصبية. يملأ سزوكا ورقة البيانات عند مكتب الاستقبال. وعندما ينتهي يناولها إلى البواب. يظهر ماشيك مباشرة بجوار سزوكا).
البواب: شكراً
سزوكا: هل معك سجائر؟
البواب: نعم سيدي، اميركية ام هنغارية؟
سزوكا: لنأخذ الأمريكية.
(يمر انجي خلف سزوكا وينظر بسرعة باتجاه ماشيك، الذي بدأ في قراءة ورقته مرة ثانية وهو يتكئ على مكتب الاستقبال).
أنجي: انتظرني في البار. لن اتأخر.
ماشيك: حسناً. لقد انتظرت فيما مضى اموراً اكبر بكثير.
(في هذه الاثناء وبعد ان حصل سزوكا على سجائره اخذ يتكلم مع البواب).
سزوكا: هل تعرف عائلة ستانييفتش؟
البواب: أعرفها يا سيدي.
سزوكا: هل هم يعيشون في نفس المكان الذي كانوا يشغلونه قبل الحرب؟
البواب: نعم سيدي. نفس المكان. مباشرة بعد الزاوية. ويشير باتجاه الشباك.
سزوكا: شكراً
البواب: هل اصلك بهم؟ انهم على الهاتف ١٢ ـ ١٤.
(يمزّق سزوكا علبة السجائر الجديدة ليفتحها ويأخذ واحدة منها. يشعل ماشيك عود ثقاب ويعطيه لسزوكا ليوحي له بأنه يريد سيجارة لنفسه. يُخرج الأخير سيجارته وينظر بسرور نحو الرجل الشاب. يعطي البواب سزوكا قطعة من الورق عليها نمرة الهاتفف).

سزوكا: شكراً.
(يأخذ مفاتيح غرفته وعصاه وحقيبة اوراقه ويستدير نحو بودجورتسكي).
سزوكا: قل لي ثانية ماهو موعد الوليمة؟ العاشرة؟
بودجورتسكي: هذا صحيح. هنالك سيارة تحت امرتك.
(يخرج بودجورتسكي؛ يمشي سزوكا الذي يعرج قليلاً نحو الدرج. يحملق ماشيك به قبل عودته إلى مكتب الاستقبال. ينحني ماشيك فوق المكتب وهو ينظف اسنانه بعود ثقاب).
البواب: هل استطيع مساعدتك؟
ماشيك: علبة سجائر من فضلك.
البواب: امريكى ام هنغارى؟
ماشيك: هنجاري. فهي أقوى.
(يأخذ ماشيك خمسين رزمة ورق بنكنوت ويضعها على المنضدة.
يبدو ماشيك في مقدمة المشهد والبواب يقف خلف المنضدة).
ماشيك: لا بأس. احتفظ بالباقي. هل تريد ان تدخّن؟
(ينحني ماشيك فوق المنضدة، وهو يحمل علبة سجائر).
البواب وقد لمع وجهه: قوية جداً. في مثل سنّي، كما تعلم، السعال...
ماشيك: اي سن؟ كم عمرك؟
البواب: ستون. ستون وزيادة.
ماشيك: لا اعطيك خمسين عاماً.
البواب: هل انت لوحدك؟
ماشيك: في الوقت الراهن.
البواب: شقراء؟
ماشيك: تقريباً.
البواب: صدقني تصعب الأمور جداً عندما نكون زوجين.
ماشيك: لايهم. فرد لوحده ينفع. كلما اقتربنا اكثر، كان الأمر افضل.
البواب: انت من وارسو أليس كذلك؟
ماشيك: واي مكان غير ذلك؟
(ينحنى البواب فوق المنضدة مبتسماً. ماشيك في المقدمة يدير ظهره لنا).
البواب: انا من وارسو. كنت اعمل في السافوي. كما تعلم.
ماشيك: شارع نُوفي شفيات؟

البواب: لمدة خمسة وعشرين عاماً إلا شهرين. امتداد طويل أليس كذلك؟
ماشيك: هل كنت اثناء الانتفاضة؟
البواب: طبعاً. في المركز حتى اليوم الأخير. وانت؟
(ماشيك يقف الآن مواجهاً الكاميرا).
ماشيك: هنا وهناك. اولاً في البلدة القديمة ثم بعد ذلك في المركز.
البواب: نعم... هنا تصبح انساناً مختلفاً.
(يواجه البواب الكاميرا. احساسه المرهف قد حمله بعيداً).
البواب متابعاً: من يفقد وارسو كمن يفقد ذراعاً. بل ربما أسوأ من ذلك.
ماشيك: هذا صحيح. اذاً استطعت ان ترى شجر الكستناء يُزهر في حديقة يوازدوفيسكي.
البواب: مزهرة، هل هي كذلك؟
(يقوم البواب بحركة مؤداها «ليحصل ما يحصل»).
البواب: كنت انوي ان اعطيك غرفة في الطابق الثالث، ولكنها ليست مريحة..... بق!
(يدور البواب محاولاً الوصول إلى عين من عيون خزانة المفاتيح المختلفة، يأخذ مفتاحاً ويسلمه إلى ماشيك مصافحاً إياه في نفس الوقت).
يتابع البواب: خذ الرقم ١٧، في الطابق الأول. انت تستحقه. هاك المفتاح.
ماشيك: شكراً.
البواب: علينا ان نبقى معاً. هل لديك اية أمتعة؟
(يشير ماشيك إلى شنطته القماشية).
ماشيك: هذا كل ما معي.
(يقف ماشيك الآن مواجهاً الكاميرا. يخرج بطاقة هوية المانية).
البواب: هذا ليس بالكثير.
ماشيك: يكفي هذا. لقد كان حظي اقل من هذا بكثير.
(يناول البواب شهادة الميلاد الخاصة به فيضع البواب نظارته وينظر إليها).
البواب: ماشيك شيلميكي؟
ماشيك: هذا صحيح.
البواب: مولود في وارسو، ١٩٢١. العمل...... عامل؟
ماشيك: هذه من اجل الألمان. أنا طالب. شكراً. يأخذ ماشيك المفتاح ويضع الشنطة القماشية فوق كتفه ويسير نحو السلم..
(سزوكا في غرفته في الفندق يرتشف الشاي. يقترب من احد الهواتف متردداً. انها غرفة كبيرة مزدوجة مفروشة بما تبقى من وسائل الراحة البرجوازية الريفية. يأخذ سزوكا قطعة الورق التي اعطاه إياها البواب، يجعّدها بقرف ويبدأ في رشف كوب الشاي مرة ثانية.
يدخل ماشيك إلى غرفته المجاورة الصغيرة المظلمة. يقف امام الباب المقفل في الجزء الذي يفصله عن غرفة سزوكا ويصغي لمدة ثانية من الزمن. ثم يسير باتجاه النافذة.
نحن خارج الفندق، يأتي ماشيك نحو نافذته ويفتحها. يخلع سترة القتال والكنزة الصوفية، يفتح زرار ياقته وينظر حوله.
عبر النافذة، مقابل ماشيك تماماً في الساحة، نستطيع ان نرى فتاة تبكي. يدخل سلومكا إلى الغرفة).
سلومكا: على ماذا تنتحب؟ هل كانوا يقولون شيئاً في المطبخ؟ انت غبية! إنهم جميعاً يغارون منك!
(ينظر ماشيك خارج غرفته المُعتمة، انه الآن بدون قميص ينحني إلى الامام بينما يرتفع صوت بكاء الفتاة).
(ستيفكا، الفتاة الريفية، تجلس على السرير تنتحب غير قادرة على ضبط نفسها بينما يقف سلومكا مخيّماً عليها. تهز ستيفكا رأسها مستنكرة ارتياب سلومكا).
سلومكا: ماذا بعد ذلك؟
ستيفكا تبكي: لقد قتل ستاشيك! اطلق عليه ابناء الحرام الرصاص.
سلومكا: من ستاشيك؟ من الذي اطلق عليه الرصاص؟
(تستدير ستيفكا نحو السرير ثم تنزلق على ركبتها).
ستيفكا: ستاشيك جوليك! يا إلهي، أقتل ابناء الحرام!
سلومكا: اجلسي.
(تذعن للأمر وتجلس على السرير).
سلومكا: لماذا يقتلونه؟
ستيفكا: كيف اعرف انا؟
(يسكب سلومكا فودكا في كأس).
سلومكا: ربما لا يكون هذا حقيقياً.
ستيفكا: انا اعرف انه حقيقي! ييزيوريك جاء الآن منذ لحظات....

سلومكا: الشرطي؟ اظن انه جاء طلباً للفودكا. انا واثق انه مزج الأمور ببعضها البعض.
ستيفكا: قال ان عاملين من معمل الاسمنت قد أُطلق عليهما النار بعد ظهر هذا اليوم. ادركت ان شيئاً ما قد حدث. سألت، من الذي اطلق عليهما الرصاص. وقال سمولارسكي وستاشيك جوليك. يا الهي تخيلت انني سأموت؛ شعرت بذلك في اعماقي. يبدو انهما كانا يلاحقان شخصاً آخر وقتلا هؤلاء خطأً.
(تمسك رأسها بين يديها وتبدأ في التأرجح والعويل مرة ثانية).
سلومكا: اشربي. لا يمكن فعل شيء تجاه امر حدث. توقفي عن البكاء. سوف اعطيك زوجاً من الجوارب.
(تبتلع ستيفكا الفودكا دفعة واحدة. ويدفعها سلومكا مباشرة إلى اسفل على السرير ويبدأ في خلع تنورتها. تقاوم قليلاً ولكن دون اقتناع).
ستيفكا: انت وقحة! لا تكوني مستعجلة هكذا.
سلومكا: ولم لا؟
ستيفكا: لأن! تعالي. لنرى الجوارب.
(يغلق ماشيك النوافذ ويغلق الستائر إلى أسفل).
داخل الغرفة: ينتهي من اقفال الستارة إلى اسفل ثم يدور ويسير نحو مركز الغرفة وقميصه النظيف الابيض مازال غير مزّرر.
(يجلس ماشيك ويخرج مسدساً ويشد المخزن الذي يبدو فرغاً. يأخذ كمشة من الخرطوش من احد جيوبه ويملأ المخزن. صوت خطوات تسير ذهاباً واياباً تسمع عبر الحائط من غرفة سيزوكا. سزوكا يسير ذهاباً واياباً في غرفته يعرج قليلاً ويرتكز بقوة على عصاه.
منظر شارع من شباك مفتوح. تتحرك الدبابات على طول الشارع يلحق بها بعض الجنود المشاة. الظلام كثيف بحيث لا نرى إلا قليلاً ولكن فرق الجنود تغني اغنية روسية.
يظهر فاجا ويقفل النافذة).
انجي عن بعد: لقد مات الابرياء بلا أي مبرر.
(يسير بعيداً عن النافذة؛ يظهر انجي الآن للعيان في الفسحة الامامية).
فاجا يراقبه: لقد انّبه ضميره؟
انجي: هل تعتقد ايها اللواء ان هذا خطأ؟
فاجا: هل تعرف من قتل؟
انجي: عمال من مصنع الاسمنت، كما اظن.
(يتحرك فاجا إلى الامام باتجاه انجي).
فاجا: الموقف واضح. لقد ارتكب خطأ ما ويجب اعادة تصويبه.
انجي متردداً: ايها اللواء، كنت انوي ان أسأل...
فاجا: نعم؟
انجي: سؤالي قد يفاجئك، ولكن دعني اسألك صراحة، هل عليك ان تقتل سزوكا؟
فاجا: ايها اللواء انت جندي ذو خبرة عالية جداً ولا يمكن ان تجهل ما لي من حقوق في ان اتجاهل سؤالك كوني اعلى منك رتبة.
(يبدأ فاجا بقطع الغرفة ذهاباً واياباً).
انجي: اعتقد...
فاجا: لا اريد ان اعرف ما يجول في خاطرك. انا بانتظار اجابة ما.
انجي: نعم.
فاجا: انا سعيد كوننا نحمل نفس الرأي. مع ذلك، سوف اعطيك جوابك.
(يسير فاجا بعيداً عن مرمى النظر.
يتابع فاجا كلامه عن بعد: افهم شكوكك. لو لم يكن لديك شكوك لتعجبت للأمر. الوضع معقد وصعب. ولكن الحرب علمتنا ان كافة الأمور الصعبة يجب مواجهتها في وجهة نظر بسيطة واحدة. لا مهادنة. إنه هذا أو ذاك.
يعود فيظهر على جانب انجي الآخر).
فاجا: متى انضممت إلى المقاومة؟
انجي: في عام ١٩٤٠.
(يتوقف فاجا عن الخطو برهة من الزمن ثم يأخذ خطوتين نحو انجي).
فاجا: وما الذي كنت تحارب من اجله؟ من اجل بولندا حرة أليس كذلك؟ ولكن هل تخيلتها هكذا؟ عليك ان تدرك يا حضرة اللواء ان في بولندا كما هي الآن الفرصة الوحيدة لك وللآلاف من امثالك هو متابعة القتال. إلى اين تستطيع ان تصل بمثل السجلّ الذي لديك؟ في هذه البلد كل شيء مقفل امامك. ما عدا السجن.
انجي: أعرف ذلك.

فاجا: والآن بالنسبة لهذا السيد الذي اثبت انه مثير للشغب.
(سزوكا يخطو ذهاباً وإياباً في غرفته في الفندق. نعود من جديد إلى فاجا وانجي؛ يخطو الأخير مرة ثانية ببطء).
فاجا: من هو سزوكا؟ حسناً، انه مهندس مدني خريج وشيوعي. منظم ممتاز. رجل يعرف إلى اين يذهب. لقد عاد لتوه من روسيا بعد ان بقي بضع سنوات بعيداً. اخذ يعمل مع اللجنة الإقليمية. وانت على دراية ايها اللواء بما للسكرتير الأول من نفوذ. إن الإطاحة الذكية بمثل هذا الرجل يجب ان يكون لها تأثير لا بأس به؛ ستكون دعاية مؤثرة جداً لنا. على اي حال فإن الأوضاع في قطاعنا قد تدهورت بشكل جدّي.
(ينظر انجي إلى فاجا متسائلاً. يمكن ان يُسمع صوت الدبابات مرة ثانية آتياً من الشارع في الخارج).
فاجا: وصلني تقرير حالاً بأن فرقة الكابتن وولف(٤) قد حوصرت من قبل الجيش وبوليس الأمن ليلة أمس. كانت الخسائر فادحة لم يتمكن من الفرار سوى القليل مما لا يزيد عن ملء قبضة يد.
انجي: هذه اخبار سيئة. من خلال معرفتي بوولف فهو سيجد طريقه للخلاص.
(يقترب انجي من فاجا).
فاجا: اخاف ان يكون الكابتن قد قتل.
(لوحة جانبية عليها قطع من الصيني موضوعة بشكل زخرفي.
تدخل السيدة ستانييفتش تلتقط احدى القطع ثم تستدير وتخطو نحو كوتوفيتش و بوتشياتيكي الجالس على الطاولة).
بوتشياتيكي: اقول يا سيدتي انه من السهل على من هم في موقعك الاسترخاء. باستطاعتك نسيان كل ذلك....
(تتقبل السيدة ستانييفتش المجاملة بابتسامة. يشير بوتشاتيكي باتجاه النافذة).
السيدة ستانييفتش: انا سعيدة يا عزيزي الكونت. ولكن تذكر اننا هنا لا نخاطب زوجات الكلونالات بلقب ازواجهم.(٥)
يوتشياتيكي: حسناً فهذا ليس وقتاً لإستخدام الألقاب.
(يمر كوتوفيتش بنظره على قطعة الصيني من باب المراقبة ليوتشياتيكي)

كوتوفيتش: خذ...
يخاطب يوتشياتيكي السيدة ستانييفتش: اشكرك. كيف تسير امور عملنا؟
السيدة ستانييفتش: كل شيء يسير بسهولة.
(تجلس السيدة يوتيشياتيكي ايضاً على المائدة وتدخل ضمن اللقطة).
السيدة بوتشياتيكي: هل انت متأكد يا عزيزي؟
كوتوفيتش: في هذه الايام لا شيء مؤكد.
السيدة ستانييفتش: يا لك من متشائم! لا تقلق! اصدقاؤنا لن يتخلو عنا.
يوتشياتيكي: حسنا ان مصيرنا متروك بين يديك الرائعتين
السيدة ستانييفتش: بالاحرى بين يدي زوجي. انا متأكدة انه لن يألو جهداً لإخراجنا من هنا.
(تتحرك الكاميرا ذهاباً وايابا نحو بورتريه ستانييفتش).
كوتوفيتش: حسناً، الوقت تأخر لنشرب في صحة الكولونيل في المونوبول.
(تدخل الخادمة العجوز).
الخادمة: السيد سزوكا يريد ان يراك ياسيدتي.
السيدة ستاتييفتش مذهولة: من؟ ماذا قال؟
الخادمة: السيد سيزوكا.
(تخرج الخادمة، تقف السيدة ستانييفتش على قدميها محاولة اخفاء اضطرابها)
السيدة ستانييفتش: سامحني. ولكنني مضطرة لترك دقيقة من الزمن. عليَّ متابعة عمل ممل بعض الشيء.
السيدة بوتشياتيكي: ايتها العزيزة المسكينة، ان العمل دائما مثير للملل.
بوتشياتيكي: أصبح من المستحيل العيش بدونه.
السيدة: ستانييفتش: بالضبط.
(يقف سزوكا في الممر منتظراً خارج باب الشقة. يرفع اكمام معطفه وينظر إلى ساعة معصمه ضجراً.
تسير السيدة ستانييفتش داخل الشقة متجهة عبر القاعة نحو الباب. تغيرت حالتها النفسية تماماً واصبحت باردة وقاسية.
عندما وصلت السيدة ستانييفتش إلى الباب اغلقت باب خزانة قديمة في القاعة كان يتمرجح ويرسل صريراً.
ثم استدارت نحو مرآة على الجانب المقابل ووضعت بعض

خصلات من الشعر في مكانها.
تفتح الباب فيخطو سزوكا نحو القاعة. تستدير السيدة ستانييفتش مبتعدة عنه منزعجة ولكنها تعود وتدور باتجاهه. عندما يرى سزوكا تعابير وجهها يبدو عليه مظهر القلق. يُفتح باب الخزانة المتأرجح ثانية ويرسل صوت صرير عال).
سزوكا: كيف حالك يا كاترين؟
(تقفل السيدة ستانييفتش باب الخزانة مرة ثانية وهي لا تزال تحملق في سزوكا).
السيدة ستانييفتش: نعم ماذا في الأمر؟
(تسلّط الكاميرا على سزوكا الذي تبدو عليه مظاهر الجدّية).
سزوكا: تعلمين انني عدت من الخارج منذ شهر.
(تسلط الكاميرا على السيدة ستاتييفتش التى يبدو عليها عدم الاسترخاء).
السيدة ستانييفتش: اعرف ذلك فقط وصلتنى رسالتك.
سزوكا: كتبت ثلاثاً.
السيدة ستانييفتش: لم يكن لدي من جديد لأخبرك به ومازلت لا أملك اى شيء جديد حتى الآن.
(خلال هذا التبادل يتابع ضيوف السيدة ستانييفتش الكلام بعيداً، المفترض انهم خارج نطاق سمع سزوكا).
يوتشياتيكي: سوف تضرب القوى الغربية بسرعة كلمح البرق وسوف ترى. خلال سنة على الأكثر فلسوف نستطيع يا روز ان نعيد كرم الضيافة إلى كاترين والكولونيل في شفاليبوجا التى تخصنا... لم يكن عندي ادنى فكرة ان اسمه هو مروشيك. حسنا، سوف يأتي صاحبنا مروشيك وهو محمّل بالأطايب ويقول، صباح الخير، ايها الكونت. «أي كونت؟» أجيبه. «هل أنت مجنون؟ ألا تدرك ان لدينا ديمقراطية الآن؟ يأخذ معظم الضيوف بالضحك.
كوتوفيتش: وماذا قال لك؟
يوتشياتيكي: من، مروشيك؟ لن تصدقى ما قاله ولكنه قال «لكنني لا احب الديمقراطية ايها الكونت!» الا تظني انه رائع. مزيد من الضحك.
(تركز الكاميرا على سزوكا بعد ان تجمدّت مظاهر الاخلاص التي كانت بادية عليه بسبب تصرفات السيدة ستانييفتش).
سزوكا بحزن: اسمعي يا كاترين عند نهاية سنة ١٩٤١ وصلتني اخبار من الاصدقاء عن موت ماريا وعن بقاء ماريك معك.
السيدة ستانييفتش: هل تعتقد انه كان عليَّ ان ارسله إلى ميتم آنذاك؟
سزوكا: آنذاك كتبت لك طالباً منك ألا تفعلي...
(تسلط الكاميرا على السيدة ستانييفتش ذات الوجه القاسي. بينما سزوكا يدير ظهره لنا).
سزوكا: ... ان تربي ابني.
(الكاميرا مسلّطة على سزوكا).
سزوكا: اعطيتك اسماء اشخاص، هم اصدقائي، بمقدورهم الاهتمام بماريك لحين عودتى. هل وصلتك تلك الرسالة؟
السيدة ستانييفتش: كلا، لم تصلن. ولكن وحتى لو وصلتني فأستطيع ان اقول لك ان ماريك كان سيبقى معنا. يبدو انك نسيت ان ماريا كانت شقيقتى على اي حال.
(باب الخزانة يتمرجح مفتوحاً مرة ثانية محدثاً صوتاً عالياً. فتدفعه السيدة ستانييفتش بعصبية مرة ثانية).
سزوكا: اين هو الآن؟
السيدة ستانييفتش: لا ادري. فهو لم يعد إلى هنا منذ اكتوبر مباشرة بعد الانتفاضة.
سزوكا: ومنذ ذلك الحين لم تصلك اخبار عنه؟
السيدة ستانييفتيش: كلا.
سزوكا: وهل هذا هو كل ما لديك لتقوليه عن ابني؟ اسمعي ياكاترين، هو لم يتجاوز السابعة عشرة من العمر.
السيدة ستانييفتش: اعرف ذلك «في هذه الايام ابناء السابعة عشرة هم رجال ناضجون».
سزوكا: من هو الآن؟ اي نوع من الرجال صنعت انت منه؟
السيدة ستانييفتش: انسان بولوني صالح أؤكد لك.
سزوكا: بوطنيتك انت استطيع ان اتخيل ذلك. استطيع بسهولة معرفة اي نوع من الرجال استطعت ان تنشئ ابني.
(الكاميرا مسلطة على سزوكا)
سزوكا: ولكنه لم يتجاوز السابعة عشرة. اذا كان حياً. استطيع ان اقول لك انه عاجلاً ام آجلاً سوف يصبح ابنا لي انا.
(يفتح سزوكا الباب وراءه ويخرج. تستدير السيدة ستانييفتش وهى تفكرّ يُفتح باب في القاعة ويظهر فاجا).
فاجا: من الذي كان هنا؟

السيدة ستانيفتش: لا شيء لا شيء مهم.
(يومئ فاجا نحو انجي الموجود في الغرفة خلفه يخرج انجي وهويرفع ياقة معطفه إلى أعلى).
فاجا: انتظر لحظة، هذه الشقة ليست آمنة جداً. يشدّ انجي معطفه حوله.
(يمتلئ بار فندق مونوبول بالزبائن. مازال بينياشيك على المنضدة وكذلك ماشيك الذي يخاطب كريستينا المنهمكة جداً في عملها. انها تتحرك حول المكان تاركة اياه لتخدم الزبائن الآخرين ثم تعود إليه. الموسيقى الراقصة تنبعث من الغرفة الملاصقة. ينظر ماشيك إلى ساعته).
كريستينا: هل انت مستعجل؟
ماشيك: لماذا، كلا. انا انتظر شخصاً ما.
كريستينا: فتاة؟
ماشيك: مستاءً؟
كريستينا عن بعد: من؟
ماشيك: انت.
(تظهر مرة ثانية وتقترب باتجاه ماشيك)
كريستينا: انا؟ ما الذي يهمني من مواعيدك.
ماشيك: لا شيء بالمرة.
كريستينا: آمل ان لا أفعل ذلك حتماً.
(تتحرك ثانية بعيداً عنه تتبعها الكاميرا، تترك ماشيك).
ماشيك: ماذا لو قلت لك انني لا أصدق ذلك؟
كريستينا: افعل ما يريحك.
ماشيك: في تلك الحالة لن افعل. متى تنتهي من العمل؟
كرستينا: عند موعد الاقفال.
ماشيك: حقاً ؟ ولا أحد يساعدك كل هذا الوقت؟
(تمر من امام ماشيك وهي تسير حتى النهاية الاخرى للنضد).
كرستينا: في هذه الأيام تأتي في العاشرة صديقة لتساعدني.
ماشيك: عن بعد: اترين؟
(تختلط مع المحادثة اللاحقة اصوات مختلفة بعيدة عن الشاشة).
الاصوات: القهوة رائعة. اعتقد انك لا تعرف ان صهري كان ضابطاً نظامياً قبل الحرب؟ ولكن هذا شيء مثير للاهتمام. اذكر انه كان رجل اليسار. الست على صواب يا عزيزتي؟

أملت منك ان تساندني. اما بالنسبة لي، فلطالما اظهرت احترامي الشديد لذوي الشخصيات القوية، الذي يملكون فكراً، سواء كنا على خلاف ام وفاق. اعتقد ان هذا الموقف هو الموقف السليم الذي يجب ان ينتهجه الانسان المتحضر آمل ان توافقني. الا توافقني؟
ما رأيك بالنازيين؟ هل تحترمهم هم إيضاً؟ - أنا آسف ولكنني لست متأكداً مما تعنيه. - حسناً، بعضهم يمتلك شخصية قوية. وكذلك لديهم افكار قوية. - يا اصدقائي الاعزاء ترأفوا بنا. هل من الضروري أن تتكلم عن النازيين؟ وماذا عن اليهود؟ لا أريد ان اسمع حول ذلك الموضوع بعد اليوم؟ لماذا عليكم انتم ايها الرجال الكلام اما عن الحرب اوعن النساء؟ هذا شيء مثير جداً للملل. - أنا آسف سامحني - مزيداً من القهوة؟ - رجاءً...
(تعود كريستينا مصاحبة ماشيك مرة ثانية).
كرستينا: كلا، لا أستطيع ان ارى ذلك. عندما يكون المكان مزدحماً نستطيع بالكاد نحن الاثنتين تغطية العمل. هاهي الفتاة التي تواعدت معها!
(يستدير ماشيك ليرى)
ماشيك: هذا صحيح لقد تذكرتِه.
كرستينا: حتماً، فهو جميل الملامح.
(يسير انجي نحوهم عبر الغرفة المزدحمة).
(يذهب ماشيك لملاقاته).
(يقف انجي بينما يتجه ماشيك نحوه).
انجي: لنذهب إلى الغرفة المجاورة. انها هادئة هناك.
ماشيك: ما بالك؟ هذه اهدأ بقعة على وجه البسيطة. لا تكن متململاً!
(مائدة فارغة في زاوية البار؛ يدخل ماشيك وانجي ويتجهان نحوها).
ماشيك: الا يعجبك هذا المكان؟ اعتقد انه عظيم.
(يجلسان؛ يأخذ ماشيك مكاناً مواجهاً لمنضدة كريستينا).
(طوال المشهد يتوزعّ اهتمامه مابين انجي، ومراقبة كريستينا).
ماشيك: ليس سيئاً، أليس كذلك؟
(لقطة سريعة لكريستينا).
انجي: كان من الممكن أن يكون اسوأ من ذلك؟ هل انت ذاهب إلى مكان بعيد؟

ماشيك: إلى اين؟
انجي: اعتقدت انك ذاهب إلى وارسو.
ماشيك: ماذا جرى؟ هل اتصل فلوريان لإلغائها؟
انجي: على عكس ذلك.
ماشيك: اذن ماذا تعتبرني؟ هل هربت مرة واحدة من العمل؟
خمّن من الذي يقيم في فندق مونوبول الشهير، في رقم ١٧، اي الغرفة المجاورة لغرفة الشخص الذي تعرف؟
يبتسم انجي ويصفع ماشيك صفعة خفيفة على ظهره: حسناً لقد أصبحت على ما يرام يا ماشيك.
(لقطة سريعة لكريستينا وهي تخدم الزبائن على البار. يضع ماشيك اصبعه على انفه ويبسطه قليلاً وينظر إلى انجي الذي يجول بنظراته المزاحية فيمن حوله...
يأتي كوتوفيتش إلى الغرفة، ويقف ثم ينحني على البار فيحجب كريستينا عن المشهد.
يتحول ماشيك من حالة المرح إلى حالة الانزعاج).
ماشيك: يا يسوع من هو هذا الابله؟
انجي: اي واحد منهم؟
(كوتوفيتش الذي يُرى حتى الان من الخلف، يستدير وينظر إلى ماشيك وكأنما التعليق وصل إلى اذنيه).
ماشيك: ذلك الانسان ذو الظهر الغبي.
انجي: والوجه ايضاً.
(يقابل كوتوفيتش كريستينا خلف المنضدة).
صوت من بعيد: شكراً جزيلاً.
كوتوفيتش: مساء الخير ايتها الآنسة كريستينا.
كريستينا: مساء الخير. الشراب المعتاد؟ فودكا وفيرمونت؟
يرفع كوتوفيتش اصبعه بمجون: اليوم كونياك كنوع من التغيير.
كوتوفيتش: عمل فني.
كريستينا: ما أخبار العرض؟
كوتوفيتش: درجة أولى، كل شيء جاهز لهذه الليلة؟
(يقود سلومكا السيد والسيدة بوتشياتيكي والسيدة ستانيبفتش إلى احدى الموائد).
سلومكا: في خدمتك ايها الكونت.
(يجلس الجميع بينما يتركهم سلومكا ليستدعي النادل).
(اصوات اوركسترا صغيرة تُسمع من بعيد وهي تضبط النغم).

كوتوفيتش من بعيد: سيداتي سادتي! والآن بالنسبة لأمسيتنا الفنية!
(يقف كوتوفيتش على منصّة منخفضة. نرى الجمهور على الجانبين في الاسفل في مواجهة المنصة).
كوتوفيتش: لكي نحتفل بهذا اليوم الهادئ: اليوم الذي انتهت فيه الحرب. من لنا افضل من الآنسة هانكا لوفيكا تلك المغنية العبقرية الفريدة.
(يقود المغنية، التى تلبس فستان سهرة مفتوح الصدر إلى مقدمة المسرح قبل ان ينزل ويبدأ التهليل والتصفيق.
يقف كوتورفيتش في الصف الأمامى من صفوف الحضور. يبتسم ويرفع اصبعه بإشارة الحظ السعيد.
تقف هانكا لوفيكا على المسرح وتأخذ في غناء كلاب مونت كازينو الصغار الحمر(٦) يسود القاعة سكون وقور اثناء الغناء.
يبقى ماشيك وانجي في البار الذي اخذ يخلو من رواده. في خلفية المشهد نرى ظهر الجمهور وهو يستمع إلى هانكا لوفيكا.
يضع نادل صينية عليها عددا من الكؤوس الملأى على النضد في مؤخرة البار ثم يختفي. ماشيك وانجي يقفان. يذهب ماشيك نحو الصينية على النضد، يشم الفودكا ثم ينظر إلى اعلى مهللاً).
ماشيك: هل تذكر؟
(يحجم انجي عن الرد. ويبقى منحنياً على العمود بينما يظهر ماشيك في الخلفية).
انجي: ماذا؟
ماشيك: ذلك النوع الذي اشتريناه عند جنجر.
انجي: كلا.
(يلتقط ماشيك كأسين مليئتين ويسير نحو انجي ويجعله يشم احداها).
ماشيك: ألا تذكر؟ يجب ان تفعل!
(يسير منزعجاً نحو الصينية ويضع الكأسين على النضد).
انجي: كلا. لا اتذكر!
(يأخذ ماشيك في دفع الكؤوس لتزلق على النضد اللامع، كما، يفعلون في البارات، إلى حيث يقف انجي، ثم يتجه هو نفسه نحو انجي الذي يحافظ على هدوئه واستقلاليته).
ماشيك: كلا؟

(يوقد ماشيك عوداً من الكبريت ثم يشعل الكحول الموجود في الكؤوس. يسترخي انجي، وكلما التقط احدى الكؤوس النار، يتلو هو احد الاسماء).
انجي : هينيشكا، ويلجا، كوزوبودزكي، جنجر، كايتيك...
(ولكن وبينما يحاول ماشيك اشعال آخر كأسين، ينفخ انجي على عود الثقاب، ويرفع إحدى الكؤوس ويقدمها إلى ماشيك).
انجي: نحن مازلنا احياء.
(وفيما يتكئ ماشيك على مرفقيه وظهره يلامس النضد، يقذف برأسه إلى الخلف ويضحك بصوت مرتفع يكاد يكون هيستيريا).
ماشيك: تلك كانت الأيام!
انجي: هل تعتقد ذلك؟
ماشيك: حتماً. متى كان لك اصدقاء حقيقيون بهذه الكثرة؟ فتيات أو شباب؟
انجي: ماذا يهم؟ فكلهم قد ماتوا.
ماشيك: نعم، ولكن الحياة كانت افضل.
انجي: لأننا نحن كنا مختلفين.
ماشيك: اصغر سناً......
انجي: ليس ذلك فقط. كنا نعرف مانريد.
ماشيك: ربما...
انجي: وما الذي كان متوقعاً منّا.
(لايزال يُسمع صوت هانكا لوفيكا تغني من الغرفة الثانية).
ماشيك: ادركت الأمر الآن! ان ما كانوا يريدونه منّا هو حياتنا. هذا واضح جداً! وما زالوا يريدون الشيء ذاته. لا بأس في ذلك على ايه حال. نحن نستطيع ان نقدم ذلك.
(يقف انجي في المقدمة يحمل كأسه، تبدو على ماشيك العاطفية والحماس. اغنية «المونت كازينو» تتتابع في الغرفة الثانية وقد وصلت إلى آخر مقاطعها).
انجي: توقف عن التمثيل. من السهل ان يموت الإنسان.
ماشيك: يتوقف الأمر على الكيفية التي يتم بها ذلك.
انجي: إنه الشيء الوحيد الذي نصلح له.
ماشيك: أليس هذا كافيا؟
انجي: هذا شيء قليل جداً.
ماشيك: انت تبَالغ (يتقدم نحو انجي) لا يجدر بك تناول الأمر بهذه الجدِية. الخروج من هذه الفوضى والابتعاد عن المشاكل هما اهم شيء على الاطلاق. حاول ان تعيش وقتا طيباً. ماذا هنالك غير ذلك.
انجي: لعلك على صواب.
(يرفع الاثنان كأسيهما ويحتسيانهما حتى آخر قطرة. في الغرفة المجاورة تصل هانكا لوفيكا إلى نهاية أغنيتها يستمع إليها الجمهور باهتمام بالغ).
(يبقى انجي وماشيك على النضد حيث لا تزال الكؤوس مشتعلة. نحن ننظر على طول النضد - في المقدمة يبدو ماشيك وهو مازال يحنى ظهره على الجزء الخشبى. في الخلفية يبدو انجي مواجها النضد. عند انتهاء الاغنية في الغرفة المجاورة يرتفع صوت التهليل عالياً).
انجي: اسمع يا ماشيك. من الضروري ان أكلمك بجدية.
(يُسمع مزيد من التهليل والصراخ من الغرفة المجاورة. مزيد من الضوء يأتي من البار. يبدأ الناس في الدخول من الغرفة المجاورة. يبتعد انجي وماشيك عنهم باتجاه نافذة البار).
أنجي: يا للوحوش العالية الصوت!
(ينظر ماشيك باتجاه مرآة الحائط فلا يجد الانعكاس الذي آمل أن يحدث، فيستدير وينظر باتجاه النضد).
(لقطة مقربة لماشيك وانجي وخلفهما البار المزدحم).
انجي: كيف تستطيع ان تسييس هذا الرجل؟
ماشيك: لا تقلق، يمكنني القيام بذلك.
انجي: اسمع يا ماشيك. انا مسؤول امام فلوريان عن هذا العمل.
ماشيك: حسناً وانا مسؤول عنك. كل انسان يجب ان يكون مسؤولاً عن انسان آخر.
انجي: هنالك شيء آخر فقط...
ماشيك: سوف نحافظ على النظام. هل هنالك شيء آخر؟
انجي: أولاً، إن فلوريان لا يريدني ان أكون متورطاً بشكل مباشر في هذا العمل. وبالاضافة الى ذلك...
ماشيك: ماذا ايضا؟
انجي: عليّ ان اترك هذا المكان فجراً.
ماشيك: هذا خبر جديد!
انجي: تقريباً. سوف آخذ مكان ويلك.
ماشيك: تأخذ مكان ويلك؟ ماذا الم به؟
انجي: سوف آخذ مكانه.

ماشيك: إذن هذا هو الموضوع...

(يبدو على ماشيك مظهر التفكير للحظة ثم يتطلّع حوله. كريستينا منهمكة في البار المزدحم تحملق باتجاه النافذة. انجي وماشيك عند النافذة).

ماشيك: اسمع يا انجي. قلت ان لا أحداً ينتظرني. هذا صحيح. هل تريد أن تأخذني معك؟

(ينتعش انجي وتظهر عليه علامات الانشراح بسبب عرض ماشيك).

انجي: هل هذا أمر جدي يا ماشيك؟

ماشيك: جدي؟ في هذا البلد لا شيء جدي. ولكن اذا قرَّرت ان تأخذني فلسوف اذهب. يسعدني هذا. في هذا الصباح اذا؟

انجي: يجب ان نغادر في الساعة الرابعة والنصف. وهكذا فنحن لا نملك كما ترى الكثير من الوقت حتى ننهي قصة هذا الرجل.

ماشيك: انتظر لحظة. الوليمة المقامة لهذه الجموع تبدأ في العاشرة؟ من المفروض ان تستغرق ثلاث ساعات من الزمن. عليه ان يعود لكي ينام.

انجي: سوف أراك لاحقاً يا ماشيك. انتبه إلى نفسك.

(يترك انجي الطاولة. يبقى ماشيك وحده تحت النافذة مستغرقاً في التفكير.

جميع المقاعد الموجودة امام نضد البار مشغولة. يظهر ماشيك ويقف على زاوية النضد. تلاحظ كريستينا وجوده فَتنظر إليه متهكمة وهي تتناول كأساً من البيرة. يمد يده ليلتقط كأساً صغيرة مليئة بالبنفسج من على نضد البار، ولكن كريستينا الاسرع تختطف الكأس منه فيما هي تبتعد.

تقف كريستينا على آلة القهوة متناولة فنجاناً منها، بينما يسمع صفير البخار المنطلق من الآلة. يرتشف ماشيك من فنجانه الاسطواني المعطوب ثم ينظر حوله ويرفع نظارته السوداء إلى اعلى ويدعك عينيه!)

كريستينا: أنت وحدك أليس كذلك؟

(لقطة مقرّبة لكريستينا.

تسلط الكاميرا على ماشيك مرة ثانية وهو يدفع نظارته إلى مكانها).

ماشيك: لسوء الحظ.

(تجفف كريستينا كأساً وتحملق فيها لتتأكد من نظافتها.

ينظر ماشيك متحفزاً للمزاح).

ماشيك: متى يحضر صديقك؟ في العاشرة؟

(تظلّ اسارير كريستينا غير قابلة للتفسير ولكن تبدو على محياها علامات السرور).

كريستينا: نعم.

(لقطة مقربة لماشيك)

ماشيك: في هذه الحالة بامكانك ان تكوني حرة، لنقل حوالي الساعة...

(تراقبه كريستينا منهمكة)

ماشيك عن بعد: ... العاشرة والنصف أليس كذلك؟

(لقطة مقربة لماشيك).

ماشيك: بامكانك ان تقولي انك متوعكة قليلاً أو ان لديك صداعاً.

(لقطة مقّربة لكريستينا)

ماشيك عن بعد: ... او شيء ما...؟

اول صوت عن بعد: انسة كريستينا!

(الكاميرا مسلطة على ماشيك)

ماشيك: دعيهم ينتظرون.

(تنظر كريستينا إليه ببرود ثم تبتعد بسرعة)

صوت آخر عن بعد: الحساب، من فضلك...

(تسلط الكاميرا على ماشيك الذي يبدو منزعجاً).

ماشيك: لا تذهبي . باستطاعتهم الانتظار.

(تسلط الكاميرا على كريستينا: تحكم وضع احد ازرار آلة القهوة في مكانه).

ماشيك عن بعد: هل تستطيعين الذهاب من هنا؟

كريستينا ترفع اكتافها: لنفترض انني استطيع؟

(لقطة مقرّبة لماشيك)

ماشيك: سوف ابقى في هذا الفندق.

(لقطة مقرّبة لكريستينا)

كريستينا: حقاً؟ كم هو لطيف لك ان تبقى.

ماشيك عن بعد: الطابق الاول رقم سبعة عشر.

كريستينا: هل انت متأكد؟

وماشيك: من السهل التأكد من ذلك.

كريستينا: انا لا أتأكد إلا من حسابي.

ماشيك: هذا فقط؟

كريستينا: هذا اكثر مما يجب. هم لا يدونون الحساب.

(لقطة مقربة لماشيك)
ماشيك: هل صحيح انك لا تراقبين سوى الحسابات.
على اي حال تستطيعين الآن تجربة مراقبة شيء آخر.
(ترمقه كريستينا بنظرها)
(ماشيك ينظر نحوها متسائلاً ومتأملاً).
ماشيك: على الأقل هذا حساب يبقى، أستطيع ان اقول لك. حسناً؟
(توجه الكاميرا نحو كريستينا)
كريستينا: حسناً؟
(يلتقط ماشيك البنفسج، مرة ثانية ويشمه)
ماشيك: اقسم ان هذا البنفسج ذو رائحة اذكى.
(تضحك كريستينا مستهزئة)
ماشيك يتابع من بعيد: الغرفة سبع عشرة، العاشرة والنصف.
(تهز كريستينا رأسها)
(تسلط الكاميرا على ماشيك)
ماشيك: سوف اتوقع حضورك. يرفع يده بتحية الكشافة. كلمة شرف.
(تدير كريستينا آلة القهوة وتفتح الصنبور كجواب عليه. ينطلق البخار بهسهسة عالية. يتراجع ماشيك امام اندفاع البخار).
(تقف كريستينا وتنظر باتجاه ماشيك وقد فارقها عدم الاكتراث).
بيانياشيك عن بعد: آنسة كريستينا!
(تختفي كريستينا.
يسير ماشيك عبر صالة الرقص بين ازواج الراقصين واصابعه مازالت مرفوعة بالتحية الكشفية.
لقطة مقربة لكريستينا وهي تتناول قدحاً من البيرة.
يُرى ماشيك وقد اختفى بين الجموع
تمد كريستينا لسانها إلى الخارج باتجاه ماشيك
يلَوح ماشيك للمرة الأخيرة. يبتسم ثم يستدير ليخرج من الغرفة.
كريستينا خلف النضد تقترب من بينياشيك)
كريستينا: السيد بينياشيك!
بينياشيك: نعم؟
كريستينا: هاك حسابك، من فضلك.
بينياشيك: آه نعم، الحساب. دقيقة واحدة يا آنسة كريستينا
(من الواضح تردده في الدفع، ينظر حوله، طالباً النجدة يائساً).
صوت بعيد: آنسة كريستينا!
بينياشيك: دقيقة واحدة، دقيقة واحدة.
(يسير درونوفتسكي بين ازواج الراقصين. يحدد بينياشيك مكان درونوفتسكي ويأخذ في الابتعاد عن نضد البار وذراعاه مرفوعتان، علامة الترحيب).
بينياشيك: من الذي أراه هنا؟ سكرتير المحافظ شخصياً! هل انت مستمتع؟
(بينياشيك ودرونوفنسكى معاً)
درونوفتسكي بفظاظة: لا تؤاخذني، أنا الآن في الخدمة.
بينياشيك: أرى ان مجلس المدينة المزدهر غير راضٍ عن الصحافة.
درونوفتسكي: لم اكن أعرف ذلك.
بينياشيك: لم يكن باستطاعتك التخلي عن دعوة إلى الوليمة أليس كذلك؟
درونوفتسكي: كان المحَرر يوليكي مدعواً.
بينياشيك: يوليكي! وكما أعتقد فإن المحرر بينياشيك لا يحسب حسابه ايضاً.
درونوفتسكي: انا آسف، ولكن القائمة وُضعت من قبل المحافظ نفسه.
بينياشيك يمسك بقبضته سترة درونوفتسكي: آه نعم، هذا هو الأمر. صديقي القديم سويكي.
(يحاول درونوفتسكي الالتفاف حول بينياشيك، ولكن حملقة الصحفي الثمل تزعجه بوضوح
درونوفتسكي: ماذا؟ لم تحملق في هكذا؟
بينياشيك وهو يخربش نفسه: لاشيء. ومع ذلك، فلو فكرت بالأمر فإن ما حصل لي تواً قد يكون احد اهتماماتك سابقاً.
(درونوفتسكي يتصرف وكأنه على وشك المغادرة. يعود فيستدير عند سماع كلمات بيانيازيك.
درونوفتسكي: ماهذا؟
بينياشيك: مجرد مشكلة صغيرة. عندما صديقى سويكى...
(تعود كريستينا فتظهر على الجانب الآخر للنضد)
كريستينا: ياسيد بينياشيك...
(تسلط الكاميرا على درونوفتسكي وبينياشيك معاً: كان

درونوفتسكي قد التقط السنارة.
درونوفتسكي: نعم؟ نعم؟
(كل تحفظ درونوفتسكي قد تلاشى).
بينياشيك:... أو، اذا كنت تفضل، فصديقي السابق سويكي، يذهب إلى وارسو، هل سيأخذ، سكرتيرته الخاصة الحالية معه ام لا؟
(يأخذ بينياشيك بالسير بعيداً. يحاول درونوفتسكي وقفه، ثم يتبعه.
درونوفتسكي: انا؟ هل تعرف شيئاً؟
بينياشيك ضاحكا: بينياشيك يعرف كل شئ.
(يسير بعيداً)
بينياشيك: انسة كريستينا اثنان مضاعفان من الفودكا من فضلك.
(تظهر كريستينا وهي تحمل زجاجة وتسكب منها الفودكا.
يستدير بينياشيك نحو درونوفتسكي.
تقف كريستينا خلف نضد البار. يظهر بينياشيك يتبعه درونوفتسكي).
بينياشيك: هل تتناول كأساً؟
درونوفتسكي: اعذرني انا في الخدمة.
بينياشيك: هذا افضل كثيراً. من واجبك ان تشرب في صحة الوزير.
(يستسلم درونوفتسكي ويجلس على مقعد بجانب بينياشيك).
درونوفتسكي: هل هذا صحيح؟
بينياشيك: حسناً!
درونوفتسكي: أية وزارة؟
(بينياشيك يوشوش درونوفتسكي في اذنه ثم يرفع كأسه).
بينياشيك: صحة!
(يحتسي الاثنان الفودكا بجرعة واحدة، ويشير بينياشيك مباشرة إلى كريستينا لتملأ الكؤوس ثانية).
درونوفتسكي: ليس شيئا سيئاً ولكننى افضل الخارجية.
بينياشيك: هو ايضاً يفضل ذلك. لنشرب نخب الخارجية!
(يشربان ثانية، يبدأ درونوفتسكي يستشعر آثار الشراب. ويغرق في حالة حالمة).
درونوفتسكي: هل تعتقد انه سيأخذني معه!
بيانياشيك: سوف يفعل! سوف يفعل! النفايات دائماً تطفو على السطح.
(يضحك درونوفتسكي بسعادة لهذه الملاحظة).
درونوفتسكي: فقط انتظر! سوف ترى خلال خمس سنوات...
بينياشيك: حتما سأفعل! نخب خطة الخمس سنوات!
(ينتظر سلومكا في قاعة الفندق وهو يسوّى ربطة عنقة. في الخلفية نرى مجموعة من الندل في قاعة الاحتفالات).
(يأتى سويكى إلى الفندق مصطحباً رجلين آخرين. يحيى المحافظ سلومكا باحترام.
سويكي: كيف حالك يا سيد سلومكا.
سلومكا: أنا دائما بخير ياسيدى المحافظ.
(يستدير سويكي نحو رفاقه ضاحكاً).
سويكي: اخيراً أيها السادة هنالك مواطن لا يشكو.
(يتقدم الرجال باتجاه غرفة الوليمة. يسير سلومكا إلى جانب سويكي.
يخاطب سلومكا سويكي بثقة: اعذرني يا حضرة المحافظ، كان لي شرف التعّرف إلى السيد نائب المحافظ، ولكن من هو السيد الآخر.
سويكي: كاليكي؟
سلومكا: بالضبط. ولكنني بالحقيقة لا اعرف ماهو المنصب...
سويكي: إذا كنت تهتم كثيراً بالمناصب فأنت تستطيع من اليوم ان تدعوني..
(يتوقف عن الكلام)
يتساءل سلومكا بلهفة: ماذا؟ ماذا؟ يا سيدي المحافظ؟
سويكي: من الافضل! ان تقول سيدي الوزير ياسيد سلومكا.
(تذهل هذه المعلومات السيد سلومكا لدرجة انه يتعثر فوق البساط.
سويكي: انتبه يا سيد سلومكا.
يقفان عند مدخل غرفة الاحتفالات. يتقدم سلومكا ليرشد إلى الطريق.
سويكي: يجول بنظره في المكان.
سلومكا: أيها السادة...
نرى اثنين منهما من الخلف مع مائدة الوليمة والخدم المرافقين في الخلفية.
سويكي: رائع! حسناً فعلت يا سيد سلومكا. أين السيد درونوفتسكي؟ هل كان هنا؟

سلومكا: نعم، يا سيدي المحافظ... عفواً سيدي الوزير. السيد درونوفتسكي كان هنا ليشرف على كل شيء بنفسه واستطيع ان اقول انه قد وافق على الترتيبات وامتدحها.

سويكى: الامَ توصل؟ من المفروض ان يكون هنا الآن.

(بينياشيك ودرونوفتسكي يقفان على البار، تظهر عليهما علامات السكر الشديد. يحاول بينياشيك ان يغرس شوكته في قطعة فطر مخلل تهرب من هجماته.

تبدو على وجه درونوفتسكي تعبيرات حالمة وكأنه يضع خططاً للمستقبل).

بينياشيك: هل تريد ان تأكل شيئاً؟

(يهز درونوفتسكي رأسه سلباً)

بيانياشيك: اخبرني ما الذي تريده؟

درونوفتسكي: كل شيء. كثيراً من المال.

بيانياشيك متلعثما بسبب سكره: اكثر... من المال! ولسوف تحصل عليه!

درونوفتسكي: بالتأكيد. لقد مللت الفقر.

درونوفتسكي: يا آنسة! نفس الشيء مرة ثانية(٧) ارجوك.

(ماشيك في غرفته ينظف مسدسه. يسمع صوت نقر خفيف على الباب. عندما يسمع ماشيك النقر يفرك عينيه وينظر إلى أعلى، ثم يبدأ بسرعة يلف المسدس وعدداً من الاشياء الاخرى الموجودة على الطاولة في قطعة قماش، بما في ذلك نظارته الداكنة. وفي عجلته تسقط منه خرطوشة على الأرض. ينحني إلى اسفل ليبحث عنها متقهقراً طوال الوقت إلى الخلف باتجاه الباب.

(يقف مقابل الباب بينما يُسمع النقر الخفيف مرة ثانية).

ماشيك: نعم؟ من هنا؟

كريستينا عن بعد: انا.

(يضرب ماشيك يده على جبهته وكأنه نسي دعوته لكريستينا. يبتسم ابتسامة عريضة ثم يفتح الباب. تنزلق كريستينا بسرعة نحو الغرفة وتقف بمحاذاة الحائط بينما يقفل ماشيك الباب ثانية.

كريستينا: هل كنت متأكداً من حضوري؟

ماشيك: نعم. منتهى التأكد.

كريستينا: هل تعلم لماذا اتيت؟ كلا؟ انه شيء سهل. لأنه لا يمكن لي أن أقع في حبك. تنظر في الاتجاه المعاكس لماشيك. تتوقف عن الكلام. مرحباً؟

ماشيك: انت لا تريدين ان تقعي في الحب.

كريستينا: معك انت؟

ماشيك: بشكل عام.

كريستينا مبتسمة: إذا كان بإمكاني لا افعل.فلا.

ماشيك: هل هذا مبدأ لديكَ؟

كريستينا: لماذا تعقّد الحياة؟

ماشيك وقد نفد صبره: الحياة تعقّد نفسها.

كريستينا: اذن لماذا نجعلها أسوأ مما هي؟

(ماشيك مازال يدور وينظر خلسة بحثاً عن الخرطوشة المفقودة. يقيم حواراً ليكسب الوقت).

ماشيك : اخبريني عن نفسك.

كريستينا: لماذا!

(كريستينا تبتعد وتختفي)

(الكاميرا تتحرك ذهاباً واياباً حول الغرفة فتلتقط أولاً كريستينا، ثم ماشيك الذي مازال يبحث عن الخرطوشة المفقودة محاولاً الابتعاد عن مرمى نظرها).

كريستينا: سكنت في الريف في ملك والدي.

ماشيك قبل الحرب؟

كريستينا: نعم. بالقرب من بوزنان.

ماشيك: وفيما بعد؟

كريستينا: انتقلنا إلى وارسو.

(تجلس كريستينا على السرير)

ماشيك: انتقلنا؟

كريستينا: والدتي وانا. اعتقل والدي من قبل الالمان فوراً.

ماشيك: هل فقدتموه؟

كريستينا: نعم... في داكو ماذا هنا لك بعد ؟ اعتقد ان هذا هو كل شيء.

ماشيك: هل ما تزل والدتك حية؟

كريستينا: كلا لقد قتلت اثناء الانتفاضة.

(ينحني ماشيك لينظر تحت الطاولة. ثم يزحف من تحت الطاولة ويركع امام كريستينا.

ماشيك: والدتي ايضا. هل عندك شقيقات او اشقاء.

كريستينا: كلا من حسن حظي.

ماشيك: من حسن الحظ؟

كريستينا: هذا يخفف خسائري.

(يجد ماشيك الخرطوشة الضائعة فيرتاح تماماً، ينتصب

وقد اصبح حراً وحاضراً ليعطى نفسه لضيفته).
ماشيك: وهذا صحيح. كان لي اخ. قتل اثناء العمليات عام ثلاثة وأربعين.
والدي في انجلترا. اتوقع ان يبقى هناك.
كريستينا: لا عائلة لك؟
(تلاعب شعر ماشيك)
ماشيك: لا أحد. هل ستبقين هنا؟
كريستينا: لا أعرف. في الوقت الحاضر.
ماشيك ثم ماذا؟
كريستينا: لا افكر إلى هذا المدى البعيد.
ماشيك: في الحقيقة، لم اكن متأكداً من حضورك. هل تصدقينني؟ أنا انسان غريب تماماً بالنسبة لك.
(تبتسم له كريستينا لهذا الاعتراف.
كريستينا: وانا كذلك بالنسبة لك.
(عند نضد البار يحاول درونوفتسكي ان يطعم بينياشيك الفطر المخلل. يترجل بينياشيك عن مقعده ويحاول سحب درونوفتسكي بعيداً.
بينياشيك: تعال! انت الذي دعوتني إذن تعالَ. هل انت سكرتير الوزير ام لا؟
درونوفتسكي: أنا دعوتك. ولكن ليست هذه هي الطريقة.
بينياشيك: كل الطرق جيدة.
درونوفتسكي: بالنسبة لي. ومنذ هذا اليوم، هنالك فقط طريقة واحدة.
بينياشيك: هذا كلام فارغ! باستطاعتك السير اما في هذا الطريق أو في تلك. وإذا كانت الطريق الاولى غير جيدة. فستكون الثانية جيدة.
يقف سويكي ويوليكي على مدخل غرفة الوليمة ليرحّبا بالضيوف.
يوليكي: هل ستأخذ درونوفتسكي معك؟
سويكي: حتماً. يصافع احد الضيوف. صبي ذكي. طبقة عاملة. سأجعل منه رجلاً. مساء الخير يا رفيق.
يسير المزيد من الضيوف عبر الباب فيحييهم سويكي بأدب.
درونوفتسكي وبينياشيك موجودان في البار.
درونوفنسكي: انا سأصبح المدير.
بيانياشيك: سوف تصبح. سوف تصبح.
درونوفتسكي: متأكد؟
بينياشيك: متأكد جـ جـ جـ د ا!
درونوفتسكي: على أى حال... سوف اصبح انا المدير.
(ينجح بينياشيك أخيراً في جر درونوفتسكي بعيداً عن البار).
بيانياشيك: العين القاسية... والنسيج القذر. تعال.(٨)
درونوفتسكي: ليس بهذه الطريقة.
بينياشيك: لقد فقدنا الطريقين.
(إننا ننظر عبر ممر يجر بينياشيك عبره درونوفتسكي).
بينياشيك: وإلى اين يذهب المديرون؟ انهم ذاهبون إلى الوليمة.
(مازال سويكي وبوليكي على الباب يرحبان بالضيوف. تتدفق عواطفهم بصورة خاصة مع سيدة شابة تلبس البذلة العسكرية).
بوليكي: سرَّرنا برؤيتك، تفضلي.
سويكي: مساء الخير. ارجوك، من هنا.
(درونوفتسكي وبينياشيك على مدخل دورة المياه. السيدة جورجيلوسكا تجلس في الخارج، تحيك الخيوط.
يضع بينياشيك ذراع المحبة حولها).
بينياشيك: أيتها السيدة جورجيلوسكا. لقد عادت بولندا.
درونوفتسكي: عادت.
(يقبل بيانيازيك جورجيلوسكا ويمسك درونوفتسكي من سترته).
بينياشيك: تعال دعني اقودك إلى مستقبل لامع. إلى الوليمة!
(لقطة سريعة لسويكي وصحبه وهم يرحبون بمزيد من الضيوف عند الباب.
يشد بينياشيك درونوفتسكي من ربطة عنقه ويجرّه عبر الممر باتجاه باب غرفة الوليمة. يقفان هناك وينظران إلى بعضهما البعض ويتدافعان معاً فيتأرجح الباب منفتحاً تحت الضغط. في الداخل مجموعة كبيرة من الناس بعضهم يرتدي الزي العسكري والبعض الآخر، وهم الغالبية، مدنيون. الأقرب إلى الباب هما سويكي ويوليكي. يلتفت الجميع نحو هؤلاء الدخلاء. يلاحظ سويكي وجود درونوفنسكي فيقترب منه قبل ان يلاحظ الحالة التي يمر بها سكرتيره).

سويكي: مامعنى هذا ياسيد درونوفتسكي؟ أين كنت انت؟
(يخفض صوته). ماذا يفعل هذا السافل هنا؟
(يفقد درونوفتسكي الثقة التي ولدها الشرب كلياً.
درونوفنسكي: تقريباً لقد حدث هذا الآن.... كنت افكر ياسيدي المحافظ... أرجو معذرتك..... سيدي الوزير.... بأن الصحافة... عموماً...
سويكي: توقف عن الكلام الفارغ. مابالك؟
(يحيط بينياشيك بسويكي الذي تبدو عليه علامات القرف).
بينياشيك: تهانينا سيدي. بالاصالة عن الصحافة الديمقراطية تهاني القلبية الخالصة. هيب، هيب، هوراه(٩)
يأتي بوليكي وينادي سويكي بعيداً.
سويكي مغادراً: انه انفجار الغضب يادرونوفتسكي.
(يذهب سويكي مرة ثانية إلى الباب ليحيي اثنين من الضباط في لباسهما العسكري. يصافح سويكي احدهما وهو مقدم سوفييتي).
مقدم سوفييتي يتكلم الروسية: يوم سعيد بلا ادني شك. تهاني.
سويكي: شكراً جزيلاً ياحضرة المقدم.
(بعد ان يختفي المقدم والضابط الآخر يدخل سزوكا مع بودجورفتسكي و رونا، رئيس الأمن. يخيّم الصمت على الجموع مشيراً إلى دخول الضيوف الرئيسيين. يقترب سويكي من سزوكا باحترام. يقوم بودجورفتسكي بعملية التعارف.
بودجورفتسكي: دعني أقدّم الرفيق سوزكا، الرفيق رونا رئيس الأمن.
بعد ان انها بسرعة طقوس التحيات والسلامات ينطلق سزوكا ورونا فوراً في حوار شيق يستولي عليهما.
رونا: بعد احداث هذا الصباح، اخجل من النظر إلى وجهك. لم اكن اتوقع ان يكون للنصر مثل هذا المظهر، هناك في الغابة.
سزوكا: نحن خارج الغابة الآن.
(يتحركان بعيداً وهما لازالا يتكلمان. يلاحقهما سويكي بنظراته. ويحاصر بوليكي بينياشيك أمامه ويفرض عليه التراجع حتى يجد المراسل القصير النحيل نفسه مدفوعاً نحو الحائط).
يوليكي: اخرج من هنا.

بينياشيك: انا! انت تخرج من هنا! هل هذه ديمقراطية أم هي ليست كذلك...؟
يبدأ الضباط والمدنيون بأخذ أماكنهم على مائدة الوليمة.
لايزال يوليكي مطبقاً على بينياشيك محاولاً دفعه نحو إحدى الزوايا.
يوليكي مهدداً: ألا تريد ان تفعل؟
بينياشيك: هل انت تهـ ... تهددني؟ ومن الذي كان يزحف عندما كان نظام البلسودسكي(١٠) في السلطة؟
يوليكي: أقفل فمك الكريه.
بينياشيك: انت كنت، اليس كذلك؟
يوليكي: وماذا عنك؟
بينياشيك بفخر: انا؟ حتماً. انا كنت ازحف.
يوليكي: اذن اقفل فمك.
بينياشيك: اهدأ اهدأ! ولكنك كنت تزحف.
(هنالك كرسٍ فارغ بمحاذاة المائدة: يظهر درونوفتسكي ويتسلقه مترنحاً).
(يتناول بطاقة من جيبه مطبوع عليها اسمه ويضعها امامه على المائدة، ينظر حوله بكبرياء المنتشي ويرفع جاره قبضته باتجاهه.
(ينظر سويكي بغضب إلى اسفل واعلى المائدة.
يقترب بينياشيك نحو درونوفتسكي من الخلف وينحنى ثملاً على كتفه.
بينياشيك: لقد عادت بولندا!
ينظر درونوفتسكي إلى أعلى ثملاً: هل سأصبح شخصية كبيرة؟
(يقف ليلحق بينياشيك في جولته حول المائدة. رونا وسزوكا يجلسان بالقرب من بعضهما).
رونا: لم يتبق منا ما يكفي.
سزوكا: نعم، علينا ان نكسب الناس ثانية.. علينا ان نكامل...
رونا: ماذا تعني؟
سزوكا: الأمة...
(يدخل بينياشيك ويميل ثملاً على رونا الذي يحاول ان يسنده بروح مرحة).
رونا: يبدو أنك ثمل.
بينياشيك: من المؤكد. وانت ايضاً عليك ان تشرب كذلك. ش.

ش...ش...

(يمر من خلف رونا ويجد مكاناً خالياً على جانبه الآخر فيجلس فيه متجاهلاً محاولات كاليكي إيقافه. يتكلم رونا معه سراً.

رونا: اكره هذه الأمور. انها مناسبة للبرجوازيين.

بينياشيك: أتكرههم؟ سوف تعتاد أن تحبهم، سوف ترى.

(يمد نفسه نحو الجانب الآخر من المائدة ويتناول دورقاً زجاجياً. الجميع يجلسون الآن حول المائدة. يقف بينياشيك ويضرب الدورق بسكين؛ فيتردد الصوت عالياً في الغرفة).

بينياشيك وقد بدا عليه مؤقتاً الصحو: سكوت، من فضلكم من اجل السيد سويكي الوزير.

(يضع سويكي كأسه على المائدة، ويرفع نفسه ببطء على قدميه، ويحملق بازدراء باتجاه الجانب الآخر من المائدة).

سويكي: أيها الرفاق والمواطنون! اليوم، الثامن من شهر مايو ١٩٤٥، هو يوم النصر العظيم لبولندا المحرّرة. لم تذهب تضحياتنا في النضال ضد النازية عبثاً.

(في الممر يقترب سلومكا من السيدة جيرجيلوسكا التى مازالت تحيك).

سلومكا: كيف تسير الأمور سيدة جورجيلوسكا؟

(تنهض السيدة العجوز من مقعدها).

السيدة جورجيلوسكا: الخطب.....

سلومكا مصلحاً ربطة عنقه: نعم؟ آه. الوزير نفسه يتكلم.

(لايترك ذكر مرتبة الوزير أي تأثير على السيدة جورجيلوسكا).

سلومكا: هل اصيب احدهم بالمرض؟

السيدة جورجيلوسكا: حتماً لا. لم يحن الوقت بعد. كل شيء في اوانه. اولاً، خطب، ثم يأتون راكضين.

سلومكا: سوف تصنعون تكتلاً واحداً هذه الليلة.

السيدة جورجيلوسكا: اعتقد ذلك، ولكنك لا تعرف، تماماً. إنها ارادة الله، يأخذ واحداً، ليطلق آخر.

(سلومكا يسير مبتعداً. يتوقف عند مدخل قاعة الوليمة يصغى بانتباه)..

السيدة جورجيلوسكا: ما زلتم في نفس الموضوع؟

(يسمع سويكي قادماً من قاعة الولائم)..

سويكي عن بعد: ان الانتصار التاريخى للاتحاد السوفييتي قد انار طريق مسيرتنا نحو مستقبل مجيد. لقد فتحت صفحة جديدة من تاريخنا. لأول مرة منذ قرون يمسك الشعب البولندي مصيره بيده. لن يكون هنالك اى استغلال. في هذه الساعة الهادئة لنشرب نخب أرض ابائنا، بولندا الشعب.

(يلي الخطاب صرخات عالية مثل، فلتعش طويلاً!).

سلومكا: من الذي «ليعش طويلا»؟

السيدة جورجيلوسكا: ربما يكون عيد ميلاد احدهم.

سلومكا: اى عيد ميلاد؟ ليس هنالك اى عيد ميلاد.

السيدة جورجيلوسكا: او ذكرى ولادة.

سلومكا: زبالة. ان هذا كله من اجل بولندا!

(تتحرك الكاميرا الى اعلى وجه كريستينا وهي تستلقي على السرير.

(لقد اطفئ مفتاح النور، وما نراه انعكاسا باهتا من نافذة ووهج سيجارة ماشيك يضئ وجهها وعينيها نصف المغمضتين)..

ماشيك: هل تعلمين بماذا افكّر؟ لقد تقابلنا منذ بضع ساعات فقط، ومع ذلك أشعر وكأنني عرفتك منذ عصور طويلة.

(يظهر وجه ماشيك)..

كريستينا: اخبرني...

ماشيك: ماذا؟

كريستينا: كيف تبدو في الحقيقة؟

ماشيك: ماذا تعنين؟

كريستينا: مختلف الآن تقريبا... عن ذي قبل .

ماشيك: هل هذا شيء سيئ؟

كريستينا: يا يسوع!... لا اعتقد ان الأمر يهم.

ماشيك: هل انت متأكدة من انه لا يهم؟

كريستينا: لا أدري... اقترب اكثر.

(تذوب هذه الصورة بسرعة في لقطة مقربّة لكريستينا وهى تعانق ماشيك بشدة وتريح رأسها على كتفه. تتحرك الكاميرا ذهاباً واياباً ببطء لتظهر يدها وهى تداعب رأسه بلطف).

ماشيك: هل تشعرين بالبرد؟

كريستينا: بعض الشيء.

ماشيك: هل انت افضل الآن؟

كريستينا: افضل قليلاً.
(ترفع كريستينا يدها إلى اعلى قليلاً لتداعب وجه ماشيك)..
كريستينا: لماذا تلبس دائما هذه النظارات السوداء.
ماشيك: انه تذكار حب بلا مقابل لبلادي. كلاً انه بسبب مكوثي فترة طويلة في المجاري اثناء الانتفاضة.
(لقطة تذوب في الأولى لوجه كريستينا وهو يستقر بدفء على كتف ماشيك...).
كريستينا: كلا! كلا!
ماشيك: كلا ماذا؟
كريستينا: انا لا اريد ذلك. ان هذا شيء غبي. انا لا اريد ذلك.
ماشيك: لماذا؟
كريستينا: ألا تفهم؟ سوف ترحل. لا أريد اي وداع او ذكريات. لا شيء اضطّر لتجاوزه.
(تتحرك الكاميرا فوق وجه ماشيك على المخدة).
ماشيك: ولا حتى الذكريات الحلوة؟
كريستينا: كلا اذا كان هذا كل ما ستؤول اليه. متى تغادر؟
ماشيك: ربما غداً. لكن قد استطيع تغيير الاشياء.
كريستينا: ايه اشياء؟
ماشيك: اشياء مختلفة.
كريستينا: هل تستطيع؟
ماشيك: ربما.
كريستينا: ولكن لماذا؟
(هنالك صوت خطوات ثقيلة في الممر، وصوت باب يفتح في الغرفة التالية. لقد عاد سزوكا من الحفلة. للأصوات تأثير مباشر على ماشيك، فهو يصاب بالتوتر عند سماعها)..
كريستينا: اسمع، لدي حياتي لأعيشها ولديك حياتك. التقينا صدفة وهذا شيء لطيف. إذن ما الشيء الآخر الذي تطلبه؟ (تلاحظ اضطراب ماشيك). مابالك؟
ماشيك: لا شيء. لا شيء. اعتقد ان جارنا قد عاد إلى غرفته.
(اصبح الآن عصبياً بوضوح. يرفع نفسه على أحد مرفقيه وينظر حوله.
(في الغرفة التالية صوت شباك يُفتح، ومزيد من خطوات الأقدام.
(تريح كريستينا رأسها ثانية على صدر ماشيك)..
كريستينا: انت فعلاً تسمع كل شيء من وراء الحائط.

ماشيك: كل شيء. قبليني.
(ترفع كريستينا وجهها اليه. وتتدحرج نحوه. تتحرك الكاميرا نزولاً باتجاه ظهرها العاري. تلاشٍ تدريجي)..
(نحن ننظر عبر البابين المواربين للمدخل المزدوج لاستراحة الفندق. يتقرب انجي نحو البابين من الجانب الآخر. يفتحهما بخشونة ويتطلع حوله. البواب يغفو. رأسه مُسندَ إلى طاولة الاستقبال. شعرُ انجي قد بلله المطر الذي يُسمع صوت انهماره بغزارة في الخارج. فجأة يبتعد عن الباقين ويقترب من البواب الذي يستيقظ عندئذ)..
انجي: هل لديك سجائر؟
البواب: حتما سيدي. امريكية او هنغارية؟
انجي: هنغارية من فضلك.
(بينما ينهمك البواب في احضار السجائر يلقي انجي نظرة سريعة على عيون لوحة الاستقبال حيث توضع المفاتيح. لقطة مقربة للعين التي تحتوي المفتاح رقم سبعة عشرة. ليس هنالك مفاتيح. يناول البواب انجي علبة السجائر)..
البواب: هاك ياسيدي.
انجي: شكرا لك.
(يدفع انجي بسرعة وعصبية ورقة مالية مكرمشة للبواب ويمشى مبتعداً. يستقر البواب على مكتبه ثانية ويستعد للعودة للنوم).
يقف انجي في ممر الطابق الأول عند غرفة ماشيك. وإذ يوشك ان يقرع الباب يسمع اصواتاً على الجانب الآخر منه).
ماشيك عن بعد: ماذا ستفعلين غداً؟
كريستينا عن بعد: اليوم. فما كان الغد أصبح اليوم.
ماشيك عن بعد: هل تستطيع ان نقضي اليوم معاً؟ هل ترغبين بذلك؟
كريستينا عن بعد: تعلم اننى احب ان افعل ذلك.
(يبتعد انجي عن الباب بوجه مكفهرَ مثقل بالأفكار.
يشقّ انجي طريقه بين جموع الراقصين في الاسفل. ينظر باتجاه البار. البار مزدحم جداً. فتاة أخرى ذات شعر داكن وملامح عادية، ومختلفة كلياً عن كريستينا، تخدم الزبائن. يخلع انجي معطفه المبللَ ويعلقه على المشجب. ثم يتحرك بعيداً بين الراقصين).
(داخل مكاتب بوليس الأمن. يدخل رونا إلى ممر بين بابين من القضبان الحديدية. اربعة شبان يقفون في مواجهة

الحائط وايديهم مرفوعة. تقف مجموعة من رجال البوليس حولهم لتحرسهم. يمشي رونا امام صف من المساجين منادياً اياهم فرداً فرداً كلاً على حدة)..

رونا: اين اعتقلت؟

السجين الاول: في غابة ميدزيبورسكي.

رونا: عصابة ويلك.

السجين الثاني: كتيبة القائد ويلك.

رونا: ما اسمك؟

السجين الثالث: كرزيستوف.

رونا: هل هذا كل شيء.

السجين الثالث: كرزيستوف زفادسكي.

رونا: اسمك؟

(السجين الرابع يظل صامتاً)

رونا: استدر.

(يستدير السجين. هذا هو ماريك رجل صغير ذو وجه متحدً ومتعالٍ).

رونا: كم عمرك؟

ماريك: مائة.

(يصفعه رونا على وجهه بشدّة)

رونا: كم عمرك؟

ماريك: مائة وواحد.

(يقف سزوكا في قاعة استقبال الفندق ينظر شارداً نحو أزواج الراقصين. يستدير حاملاً بيده سيجارة غير مشتعلة بينما يبحث في جيبه بلا جدوى عن عود ثقاب).

(تهبط كريستينا وماشيك السلالم ببطء وكأنهما لا يريدان الافتراق. يلاحظ ماشيك وجود سزوكا فيتوقف).

ماشيك: هل من الضروري ان ترحلي؟

كريستينا: عليٍّ ان افعل. سوف تقتلني ليلى.

(تغادر المكان ببطء. يظهر سزوكا وهو يصعد السلالم. يحتك بماشيك، يتوقف، ينظر إلى الرجل الشاب بشيء من المعرفة.

يربت سزوكا على كتف ماشيك بسعادة: هل لك ان تشعل سيجارتي؟

ماشيك: حتماً.

(يأخذ ماشيك علبة ثقابه، يخرج عود الثقاب ويشعل سيجارة سزوكا)..

سزوكا: شكراً لك.

(يصعدا إلى اعلى السلالم. تصعد كريستينا ثانية نحو ماشيك الذي ينحني إلى اسفل على درابزين السلم وكأنه في حالة من الألم. ينظر ماشيك فجأة إلى اعلى فيرى كريستينا، يسير بسرعة نحوها ويعانقها بشدّة).

كريستينا: ماذا جرى؟

ماشيك: لاشيء لنبقى معاً لنصف ساعة على أي حال. ارجوك؟

كريستينا: حسناً.

(يتجهان إلى اسفل السلم)

(يقفز ماشيك بخفة الدرجات المتبقية نحو القاعة تتبعه كريستينا ببطء. يتمسك ماشيك بها بينما تهبط ويؤرجحها على أنغام الموسيقى الراقصة قبل ان يقودها بيدها بعيداً).

(خارج الفندق يظهر ماشيك وكريستينا وهما يخرجان من المدخل).

كريستينا: لقد اخذت تمطر.

(يخلع ماشيك سترته ويضعها على كتفي كريستينا. يمسك يدها ويجرها إلى الامام معه. كتيبة مشاة تسير بخطوات عسكرية في الشارع. يسير ماشيك وكريستينا بمحاذاتها على الرصيف بالاتجاه المعاكس).

كريستينا: قرشاً من اجلهم.

ينزع ماشيك ذراعه من حول كريستينا ويلوّح بيأس: كنت أفكر بشيء ما لايجوز أن أفكر به. انتهيت الآن، لذلك لا تنظري إليّ معنّفة.

كريستينا: انا لا افعل ذلك.

(سيارة تنطلق في الشارع، والجنود الذين يسيرون بخطوات عسكرية ينفجرون بأغنية روسية)

ماشيك: ثم ماذا؟

كريستينا: انت مازلت لا تعرف.

(هنالك وميض من البرق يتبعه رعد).

كريستينا: سوف يتساقط المطر خلال دقيقة واحدة.

ماشيك: هل تريدين العودة؟

كريستينا: كلا.

تغوص يد ماشيك عميقاً في جيوب سرواله: يا إلهي، يمكن للحياة ان تكون جميلة جداً.

كريستينا: امسك الخشب!

ماشيك: انها مجرد اغنية.
(كتيبة مشاة أخرى تتجاوزهما).
كريستينا: امسك الخشب. سوف نتبلل.
(بدأ المطر ينهمر بغزارة)
ماشيك: حسناً، الحياة خطرة.
(ينظر حوله باحثاً عن مأوى من المطر، ويبدو أنه يرى شيئاً عبر الشارع. يجري ماشيك وكريستينا نحو كنيسة قد فجرتها القنابل. ولم يبق منها سوى هيكل وارض مغطاة بحجارة صغيرة).
(تعطى كريستينا ماشيك سترته ويسيران حول المكان).
ماشيك: هل تشعرين بالبرد؟
كريستينا: كلا. انظر. هنالك قبر قديم...
(تركض باتجاه الحائط حيث بني القبر القديم الذي يصعب فك أحرف الكلام المكتوب عليه.
تتابع كريستينا: ... ويوجد نقش عليه. تبدأ في القراءة: «كثيراً ما»...
(يشد ماشيك سترته حوله باحكام).
تتابع كريستينا عن بعد... «هل انت كالشعلة المتلألئة...».
(تلتفت كريستينا نحو ماشيك وعلى وجهها إمارات الحيرة. يواصل ماشيك اقفال ازرار سترته).
تتابع كريستينا وهي تقرأ عن بعد: «بشرر متطاير من القنّب المحترق...».
(تتلمّس كريستينا النقش على الحائط بأصبعها)
تتابع كريستينا: ...«تتساقط حولك. تشتعل، ولا تعرف اذا كانت المشاعل تأتي بالحرية او بالموت، مستهلكة كل ماهو عزيز لديك، اذا كان الرماد هو الوحيد الذي سيبقى مطلوبا».
(يستدير ماشيك ويضع سيجارة في فمه)
كريستينا عن بعد: «فوضى وعاصفة».
(يوقد ماشيك عود ثقاب ويشعل سيجارته).
(عودة إلى كريستينا).
كريستينا متابعة: ...«سوف يغمرك»...
(تستدير نحو ماشيك)
كريستينا: الأحرف مغشاة.
(يرمى ماشيك علبة الثقاب نحوها).
(تلتقط كريستينا العلبة). (ماشيك وظهره للكاميرا)

ماشيك: ان هذه ابيات من قصيدة نورويد.
(توقد كريستينا عود الثقاب حتى تتبين باقي الاحرف المنقوشة).
(نرى ماشيك بلقطة جانبية، وهو ينحني قليلاً تحت قوس منخفض يتابع تلاوة القصيدة من الذاكرة).
ماشيك: «أو هل يحفظ الرماد...».
(كريستينا، التي يتلألأ وجهها بنور الثقاب، تلتفت بعيداً عن اللوح المحفور باتجاه ماشيك.
يتابع ماشيك عن بعد: ...«عظمة ماسة مثل النجم الساطع...».
يرفع ماشيك رأسه... ويتابع: ... «مثل نجمة الصباح لنصر أزلي».
(يبدو على كريستينا التأثر الشديد لتلاوة ماشيك الأسطر الأخيرة.
كريستينا: انها جميلة. «او هل سيحتفظ الرماد بعظمة الماس الذي يشبه النجوم...».
(يرمي ماشيك سيجارته بعيداً)
(تعدّل كريستينا من موقعها قرب الحفر).
كريستينا: وماذا نحن؟
(يدير ماشيك رأسه نحو كريستينا).
ماشيك: انت حتماً الماسة.
(يبدأ ماشيك بالسير بعيداً عن القبر. تظهر كريستينا ويسير الاثنان بعيداً).
ماشيك: اسمعي. اريد ان اقول لك شيئاً.
كريستينا: هل هو شيء محزن؟
(المسيح المصلوب معلق بشكل مقلوب في منتصف الكنيسة. رأس المسيح يقطر منه ماء المطر. يسير ماشيك وكريستينا نحوه من الخلفية وهما يتكلمان. يتوقفان كل واحد على احد جوانب الشكل يفصلهما رأس المسيح).
ماشيك وصوته يرسل صدى مخيفاً في الكنيسة: كلا، لا أعرف ما هو الحزن حقاً. اود أن اغيّر اشياء محدّدة. اعيد تنظيم حياتي بشكل مختلف. لا استطيع ان اقول لك كل شيء.
كريستينا: لا ضرورة لذلك. استطيع ان اخمّن.
ماشيك: حقاً؟
كريستينا: هل هو شيء صعب؟

(يضحك ماشيك بصعوبة)

ماشيك: أترين، فأنا حتى هذه اللحظة لم افكر في هذه الاشياء. اخذت الحياة كما جاءت، فقط لأستمر فيها. هل تتابعين كلامي؟

كريستينا: نعم.

ماشيك: اريد ان اعيش حياة طبيعية، ان ادرس. لقد اجتزت امتحانات الدخول، لذلك فلربما استطيع ان ادرس الهندسة. ماهي اخبارك انت؟

كريستينا: لقد قلت انها لن تكون اشياء محزنة اطلاقاً.

ماشيك: هل هو شيء محزن؟ هلى عليّ ان امسك الخشب؟

(يتحرك ماشيك بعيداً عن المسيح المصلوب، يضحك بسخرية ويداه في جيوبه).

ماشيك: يا ليتنى عرفت البارحة ما عرفته الآن!

(تسلك كريستينا الطريق خلف ماشيك)

كريستينا بصوت ناعم: ما كنت لآتى إليك.. ..

ماشيك ضاحكاً: تخيّلي انني حتى الآن لم تكن لدى اية فكرة عما هو الحب؟

(بينما كانت كريستينا تمشي على الاحجار الصغيرة يخرج كعب حذائها من مكانه على الأرض غير المستوية. يركض ماشيك إليها ليسندها يلتقط الحذاء المخلوع.

ماشيك: لا تخافي، لقد اصلحت اشياء اكثر اهمية.

(يسند ماشيك كريستينا وينظر حوله ليجد بقعة مناسبة ليقوم باصلاح الحذاء. تدخل كريستينا وماشيك إلى معبد مدمَر في جزء آخر من الكنيسة.

هنالك مذبح صغير تعلوه صورة وجه مقدس وزوج شموع فاضت انفاسها. تحت ذلك، قاعدة تجمع نفس الاشكال مغطاة بكفن. يجد ماشيك جرساً يدوياً صغيراً على المذبح فيبدأ بضرب الكعب المكسور ليعيده إلى مكانه. صوت الطرق يُرجع صدى في المبنى الفارغ.

(فيما تجول كريستينا بنظرها يدخل إلى المعبد فجأة حارس عجوز قد ايقظه الصوت)..

الحارس: ماذا يجري هنا؟ ماذا تظنين انك تفعلين؟ انت لست في اي مكان كما تعلمين.

(يلوِّح ماشيك بالجرس باتجاه الحارس ثم يتابع طرق الحذاء)..

ماشيك: اهدأ. ألا ترى ان السيدة تعاني من مشكلة؟ لا استطيع ان اجد اسكافياً في هذا الوقت من الليل.

(يغضب الحارس غضباً شديداً بينما تحاول كريستينا ان تخفي سرورها).

الحارس: يجب ان تخجل من نفسك!

(يسقط ماشيك الجرس أرضاً)

الحارس: شباب اليوم! لا يستطيعون حتى احترام الموتى.

ماشيك: ماذا؟

الحارس: يتصرفون كالمجانين فوق جثث القتلى. هذا ما اعنيه!

(يعيد ماشيك وضع الجرس على المذبح ويستدير نحو الكفن).

كريستينا: ماشيك، ماذا هنالك!

(ينحني ماشيك ويزيح فجأة الكفن بعيداً؛ يظهر وجه العاملين اللذين اطلق عليهما الرصاص. يحملق ماشيك إلى الامام بعد أن اصابه الرعب. صرخة كريستينا الفجائية الانفعالية تتردّد للحظة في الكنيسة الخالية).

(داخل غرفة سزوكا في الفندق؛ هنالك سرير من الحديد الصلب إلى اليمين. يقف سزوكا نفسه بجوار النافذة. يستدير عندما يسمع قرعاً على الباب).

سزوكا: نعم؟ ادخل.

(يفتح الباب ببطء وتظهر سماعة جرامفون ضخمة حوله. لبضع لحظات تبدو وكأنها تتحرك نحو الغرفة لوحدها. في الواقع نجد أن القادم الجديد هو بودجورفتسكي يحمل جرامفوناً من الطراز القديم وزجاجة من النبيذ. يضحك سزوكا ويمشي باتجاهه.

يضع بودجورفتسكي الجرامفون على الطاولة. يديره ليملأه ويضع اسطوانة ويشغلها؛ انها اسطوانة كورال قديم لأغنية عسكرية اسبانية)..

سزوكا: اين سمعنا هذا اللحن؟

بودجورفتسكي: ألا تذكر؟

سزوكا: نعم اتذكر كنت ثمِلاً جداً آنذاك. يرفع زجاجة النبيذ إلى اعلى وينظر إلى الورقة الملصقة. ذلك النبيذ كان خدّاعاً جداً.«الباسيتا». اول ايامنا في اسبانيا.

بودجورفتسكي: جرابوسكي قتل في الغابة. كوباكي في فرنسا في عام ١٩٤٤. كانت هذه بداية ١٩٣٦ اتتذكر؟ الأيام الخالية الحلوة. من تبقى منهم هناك؟

(تصل الاسطوانة إلى نهايتها. تسمع اصوات سكارى في الاسفل).

سزوكا: سوف تكون هنالك ايام حلوة جديدة.

(يسير سزوكا نحو النافذة. يقوم بودجورسكي بحركات تعبّر عن يأسه ويشير إلى الاصوات في الأسفل)..

بودجورسكي: لا أستطيع ان افهم كل هذا. اود ان اكسر رقبتهم.

يقفل سزوكا النافذة ويستدير حوله: هذا القطعة الموجودة في الأسفل ليست بولندا.

(يسكب بودجورسكي بعض النبيذ)

بودجورسكي: اعرف ذلك، ولكن هذا لا يجعلني اشعر افضل مما انا عليه.

(يمرر بودجورسكي كأساً من النبيذ فوق المائدة باتجاه سزوكا).

بودجورسكي: لا أعرف كيف استخدم القوة.

(يمد يده ليوقف دوران الجرامفون. بينما هو يفعل ذلك، يصبح سزوكا مرئياً، يقف قرب النافذة.

سزوكا: لا تأخذ الأمر هكذا يا فرانيك. استمع اليّ. في هذا البلد هنالك الكثير من البؤس، الكثير من الألم، الكثير من المعاناة.

(يجتاز المسافة إلى حيث يجلس بودجورفتسكي على المائدة).

سزوكا: حاول أن تفهم.

بودجورسكي: ماذا هنالك لأفهمه؟

(يضع مجموعة خرطوش فارغ على الطاولة. ينظر سزوكا اليها).

سزوكا: المانية؟ هل استطعت الحصول عليها الآن؟

بودجورفتسكي: كلا حتى الآن، ولكنني سوف أفعل. هنالك بعض منها بريطاني. ما الفرق، مع ذلك، إذا كنت أنت الجانب المتلقي.

(يشربان وينهض بودجورفتسكي).

سزوكا: دعنا ننال قسطاً من النوم. سنبدأ في تحريك الأمور غداً.

بودجورفتسكي: حسناً، أرجو ان تسير الأمور على مايرام. لقد توقف المطر. اراكم غداً.

سزوكا بدفء: اراكم غداً.

(يخرج بودجورسكي من الغرفة تاركاً الجرامفون على الطاولة. يجلس سزوكا على الطاولة ويلتقط عدداً من على الخرطوش الفارغة ويرتبها واقفين إلى اعلى(١١)

(ماشيك وكريستينا يسيران عبر ساحة الفندق. قليل من الضوء يخرج من النوافذ. وصوت الموسيقى والفخار المتكسّر. يتوقفان)..

كريستينا: متى ستغادر؟

ماشيك مضطرب جداً: ربما غداً.

ماشيك: ربما استطيع ان اغير كل شيء.

كريستينا: تغيّير ماذا؟

ماشيك: بعض الاشياء

(يقبلها بلطف على رأس أنفها).

كريستينا: هل تستطيع؟

ماشيك مبتسماً: ربما.

(يأخذ منها باقة البنفسج، ثم يشدها إليه بشغف ويقبلها بعنف على الفم والرقبة. فجأة تنفك منه وتركض إلى الباب الخلفي للفندق).

(يبقى ماشيك وحيداً يحمل باقة البنفسج.حصان أبيض يتجول في الساحة وكأنه آت من لا مكان. ينظر ماشيك إليه، يداعب أنفه بباقة البنفسج، ثم يسير مبتعداً. يدخل ماشيك إلى الممر الذي يقود إلى استراحة الفندق. يبدو مذهولاً لشيء يراه).

(يشعل أحد الخدم السيجارة لأنجي. يدور ماشيك بسرعة ويختفي. يحملق انجي حوله فيلاحظ وجود ماشيك. يقف ماشيك في الممر بالقرب تماماً من جورجالوسكا التى تنظر إليه إلى أعلى. يظهر انجي في الخلفية. يفتتح ماشيك الباب الذي يقود إلى الحمامات ويدخل).

(يركض ماشيك إلى اسفل الدرج داخل الحمامات. يظهر انجي ويمسك به. انهما في حمام قذر ذى مراحيض مقفل على احد الجوانب ومبولة على الجانب الآخر، تضيئه لمبة واحدة عارية.

أنجي: كنت تشتري الزهور لنفسك؟

ماشيك: اسمع، يجب ان اتحدث إليك جدّياً.

أنجي شامخ الانف: اعتقدت اننا تكلمنا وانتهينا.

(صوت خفيف يشتت انجي الذي يمشي نحو احد المراحيض المقفلة ويفتح الباب).

(يجلس بيانياشيك نائماً على مقعد الحمام يشخر بين فترة واخرى. يقفل انجي الباب ويستدير عائداً باتجاه ماشيك).
انجي: حسناً؟
(يستند ماشيك إلى احد ابواب المراحيض)..
ماشيك: انت تعلم انني لست جباناً.
انجي عن بعد: وماذا؟
ماشيك: من الضروري ان تفهم يا انجي.. انا لا اريد ان اقتل بعد الآن ولا ان ابقى مختبئاً. اريد ان احيا، هذا كل شيء. فقط حاول ان تفهم.
انجي عن بعد: انا لست مضطراً لذلك. هل تثق بي كصديق ام كجندي؟
ماشيك: انا لا افهمك.
انجي: ربما انت لا تريد ذلك. لأنه بالنسبة لي استطيع ان اكلمك عن هذا الموضوع بصفتي الضابط الأعلى رتبة. لقد طلبت ذلك بنفسك ووافقت ان تقوم به.
(بينما يتكلم انجي يدير ماشيك له ظهره ويمشي بعيداً. ثم يعود ويستدير فجأة)..
ماشيك: انت صديقي الوحيد.
انجي: ابعد العواطف عن الموضوع. لقد وقعت في الحب وهذا شأنك. ولكن اذا اردت ان تقدّم قضاياك الشخصية على قضيتنا فأنت تعرف ماذا يُسمىَ مثل هذا التصرف.
يهمس ماشيك مختنقاً: انجي انا لست هارباً من الخدمة.
انجي: انت استخدمت العبارة. ألم تأخذ على عاتقك القيام بالمهمة؟
(يقف ماشيك ورأسه محني ثم ينظر إلى اعلى فجأة).
ماشيك بشدّة: من الممكن ان يتغير الانسان، الا تستطيع ان تدرك ذلك؟ انا لست هارباً.
انجي: ولكنك تريد ذلك حقاً وتريدني ان امنحك مباركتي لأنك تحب وتستطيع ان تفعل ما تشاء. كم مرة خضنا عمليات معاً؟ هل فكرت آنذاك أن تقع في الحب؟ هل كان ممكنا ان تفعل ذلك عندما كنا في المدينة القديمة؟
ماشيك: كان هذا مختلفاً.
انجي: كلا يا صديقي. لقد نسيت انك كنت دائماً ومازلت واحداً منا. وهذا ما يهم.
(يسمع اصواتا وغناءً آتية من قاعة الحفلات في قاعة الحفلات تبدو الوليمة في مراحلها الأخيرة. ترك العديد من الضيوف المائدة ووقفوا يتجاذبون اطراف الحديث. يتجول درونوفتسكي ثملاً في ارجاء المكان. يحاول الاقتراب من سويكي ولكن المحافظ يدفعه بانزعاج بعيداً. تلفت انتباه درونوفتسكي مطفأة حريق على الحائط. يلتقطها ويأخذ يلعب بها حاملاً اياها كبندقية موجهة فوهتها إلى الخارج. فيما يأخذ المدعوون بالصراخ والصويت، يتسلق درونوفتسكي الطاولة المستطيلة دون مراعاة للأصول قاذفاً الرغوة من الشمال إلى اليمين. يتلع أنجي وماشيك إلى الأعلى في الحمام ويستمعان إلى الضوضاء. مازال درونوفتسكي على المائدة يقذف كل من يراه بالرغوة. يقفز بعيداً عن نهاية الطاولة، يمسك بالمفرش ويشدّه بعيداً عن الطاولة جاذباً معه كل الأوعية الخزفية. يمسك بوليكي به ويتشاجران. يحاول درونوفتسكي ابعاده عنه مكيلاً له الضربة تلو الأخرى كمقاتل يسعى لنيل جائزة. ثم يرفع يديه فوق رأسه، ويقوده بوليكي بعيداً فيما هو يضحك بهيستيرية. مازال ماشيك وانجي يستمعان إلى الضوضاء، تُسمع ضحكة درونوفتسكي الهيستيرية آتية من الممر.
يُفتح الباب المواجه لسلم الحمّام ويدفع بوليكي درونوفتسكي إلى اسفل السلالم فينزلق هابطاً لا يستطيع السيطرة على اطرافه).
بوليكي: تستطيع ان تقول وداعاً لعملك.
درونوفتسكي: اغرب عن وجهي.
بوليكي: في الغد سوف تغني لحناً مختلفاً. وسوف يحرص الوزير على ذلك.
(يخرج بوليكي. يرف درونوفتسكي نفسه بصعوبة منتصباً، وعندما لا يرى أحداً يحاول صعود السلم مترنحاً. عند قمة السلم يأخذ حفنة بطاقات زيارة من جيبه ويرميها في الهواء).
درونوفتسكي: انا لا اهتم. كل شيء تهاوى وكأنه منزل من الكرتون. ليفعل ابن الحرام بي مايشاء.
(في الممر تحمل السيّدة جوجيلوسكا كوباً من الماء. يحتك درونوفتسكي بها، ثم يتابع سيره ضاحكاً بسخرية مخرجاً المزيد من البطاقات. يفتح باباً في الممر ويخرج نحو الساحة ضاحكاً بهيستيرية ومتجهاً نحو الحصان الأبيض. انجي وماشيك في الحمام في الأسفل. فجأة يرمي انجي سيجارته بعيداً ويخرج يده. يتناول ماشيك مسدسه حاملاً

اياه من ماسورته ويقدمه إلى انجي.. وفي اللحظة التى يهم فيها الاخير بأخذ المسدس يبعده ماشيك لا شعورياً).

ماشيك: حسناً، سوف اهتم به أنا.

انجي: من الأفضل ان تكون حذراً.

ماشيك: لا تخف فأنا اريد ان اعيش.

انجي: سوف انتظرك في الساعة الرابعة والنصف، تذكرّ.

ماشيك: كلا، انا لا اريد الذهاب معك.

انجي، خائب الأمل: هذا مفترق الطرق، اذن. اشك اننا سوف نلتقي بعد اليوم. احدنا فقط ستثبت صحة كلامه. مع السلامة.

يسير مبتعداً، ولكن ماشيك يجري خلفه صارخاً وهو مازال يحمل المسدس في يده.

ماشيك صارخاً: انجي! اخبرني هل تعتقد انت نفسك ان الامر صحيح؟

انجي: أنا؟ هذا غير مهم.

(يختفي انجي اعلى السلم. يخفي ماشيك المسدس في قميصه ويظل محملقاً في السلالم ويده على فمه).

(يخرج انجي من باب الفندق الرئيسي إلى الشارع. فجأة تحيط به مجموعة من الأولاد بائعي البنفسج)..

أحد الاولاد: رجاء خذها يا سيدي. زوسكا اذهب انت إلى المنزل.

(ولكي يتخلص انجي منهم يعطي الولد بعض المال ويأخذ باقة البنفسج بطريقة تكاد تكون ميكانيكية. يتابع السير، ثم يتوقف فجأة ويبدو عليه التردد. ينتبه الآن فقط ان ما يحمله في يده هو باقة من الازهار فيرمي بها بانزعاج واضح في كومة الزبالة ويتابع سيره)

(ماشيك وحيداً في الحمام الخالي وكأنه بانتظار عودة انجي، يصعد الدرج ويختفي تماماً عندما يسمع صوت كوتوفيتش)..

كوتوفيتش عن بعد: كيف تسير الامور ياسيدة جورجيلوسكا؟

السيدة جورجيلوسكا عن بعد: الأمور هادئة يا حضرة المأمور.

(يفتح باب الحمام ويهبط السلّم)

كوتوفيتش: شيء جميل ان تكون الحالة بهذا الهدوء.

(يتجه نحو احدِ المراحيض)

(يرقد سزوكا على سريره في غرفته في الفندق. يستيقظ على ضربات قوية على الباب. يجلس في مكانه. نراه عبر الحديد المزخرف على رأس سريره).

سزوكا: ادخل.

(نسمع الباب يفتُح بينما يدخل احدهم إلى الغرفة).

الضابط عن بعد: عذراً ايها الرفيق سزوكا، اغفر لي ازعاجك ولكن الموضوع مهم جداً.

سزوكا: نعم.

الضابط: ارسلت من قبل مقدّم رونا

سزوكا: حسناً.

(يتجه الضابط نحو مؤخرة السرير ويتوقف قربه بينما يجلس سزوكا على حافته)..

الضابط:هل لديك ابن ايها الرفيق؟

سزوكا: نعم ماريك. هو في السابعة عشرة.

الضابط: انه لأمر محرج.

سزوكا: ماذا جرى له؟

الضابط: لقد كان عضواً في عصابة ويلك. اعتقل وهو الآن موقوف. هل تستطيع الانتظار هنا من فضلك؟ سوف يرسل المقدم سيارة لتقلَك سأطلب من البواب ان يخطرك بقدومها.

سزوكا: حسناً سوف انتظر، شكراً.

(يحييه الضابط ويترك الغرفة)

(ينظر سزوكا بجدية نحو الباب ثم يقبض على رأس السرير بشدة. ويجلس ماريك وقد سلط على وجهه نور كشافَ يظهر رونا في الخلفية.

رونا: هل اسم ويلك مألوف لديك؟

ماريك: كلا.

رونا: ماذا فعلت خلال الانتفاضة؟

ماريك: قتلت عدداً من الألمان.

رونا: والآن انت تقتل بولنديين.

ماريك: وانتم، عصافير الدوري؟

(ينهض سزوكا من سريره وقد ارتدى سرواله وقميصه يناضل ليضع عليه معطف المطر. يخرج ماشيك من المطعم نحو استراحة الفندق في نفس الوقت الذي يهبط الضابط الشاب الذي رأيناه مع سزوكا.

الضابط: أيها البواب!

(ماشيك يراقب ويسمع).

البواب: نعم، سيدي؟
الضابط: سوف تأتي سيارة لتقلّ السيد سزوكا. هل يمكن ابلاغه فوراً عند وصولها؟
البواب: حتماً. السيد سزوكا غرفة ١٨.
(يسير ماشيك باتجاه السلالم. يقف في الخلوة تحت السلالم. بعد برهة وجيزة؛ مازال ماشيك ينتظر في نفس المكان. في الخلفية، يبدأ البواب في الاقفال. يقفل الأبواب، ويطفئ الأنوار. ينساب ضوء الفجر الباكر عبر النافذة. يتحرك البواب مبتعداً. ينظر ماشيك إلى أعلى بينما تسمع خطوات سزوكا على السلالم).
(يهبط سزوكا السلالم: لا نرى سوى قدميه. بين درجات السلمَ وعبر زخارف الحديد المنتصبة عليه، نرى عيون ماشيك. ننظر إلى أسفل حيث يزرع سزوكا قاعة الاستقبال بعصبية متطلعاً إلى ساعته. يشاهد ماشيك اسفل السلمَ. يتطلع ماشيك عبر قضبان السلّم. يسير سزوكا الى الامام ثم يتوقف فجأة وعلى وجهه تعبير في غاية الاضطراب.
(شعاع من الضوء اللامع يلتقط وجه ماريك المتعالي. في الخلفية، نرى روني وهو يفتح نافذة من نوافذ المكتب. تحوّم فراشة حول الضوء بالقرب من وجه ماريك. يراقبها ماريك بانتباه).
(يحملق سزوكا في ساعته. يستدير وتذرع خطواته القاعة مجدداً. فجأة يبدو انه قد قرّر المغادرة فيسير مصمّماً باتجاه الباب.
يظهر ماشيك من مخبئه. يأتي البواب ليقابله وبيده صينية ملأى بالكؤوس).
البواب: انتهت الحرب. لنشرب نخب وارسو، مدينتنا.
(يتصرف ماشيك بعدم اكتراثه المعتاد، فيلتقط الكأس ويبتلعها جرعة واحدة.
ماشيك: ليلة جميلة. وقت مناسب لنزهة قبل ان اغادر.
البواب: ستغادر حالاً؟
ماشيك: زوجتي غيورة واخاف منها.
(يندفع خلال الباب الرئيسي ويغادر. خارج الفندق يخطو ماشيك ذهاباً وايابا بعصبية على الرصيف لبضع ثوان وهو ينظر طوال الوقت في نفس الاتجاه. فجأة يندفع بعيداً عن الفندق نحو الشارع).
(يسير سزوكا في الشارع بأسرع ما تسمح به اطرافه. إنه شارع ضيقّ شبه مهجور فيما يمتد الرصيف بمحاذاة سياج طويل.
(يسير ماشيك ايضاً على الرصيف بسرعة. يتجاوز سزوكا الذي لا يلاحظ وجوده بسبب استغراقه في التفكير العميق. يحافظ ماشيك على خطواته المتسارعة ويسبقه بعدة ياردات. يُدخل يده في قميصه ويخرج المسدس ويرفع زرار الامان. يتوقف فجأة. ثم يستدير عائداً باتجاه سزوكا. ينظران إلى بعضهما لجزء من الثانية وتلوح في عيون سزوكا المعرفة. تلعلع طلقة ويترنح سزوكا. بينما يفعل ذلك يقف ماشيك صاكاً اسنانه وموجهاً مسدسه. يسمع صوت طلقة ثانية ويترنح سزوكا، وقد امسك بكتفه. يطلق ماشيك طلقة اخرى، فيما يظل فمه مفتوحاً قليلاً وهو يفعل ذلك. يتلقى سزوكا رصاصة أخرى فيترنح باتجاه ماشيك. يتراجع ماشيك ويطلق ثانية رصاصة أخرى. سزوكا يئن. مازال يترنح على الرصيف.
سزوكا يئن ويترنح ليسقط في احضان ماشيك. تظهر على معطفه من الخلف لطخات داكنة حيث اخترقته طلقات الرصاص. يمسك ماشيك سزوكا المحتضر بين ذراعيه يبقى الشكلان، بلا حراك لبضع ثوان تضيئهما مجموعات الالعاب النارية التى تطلق في السماء السوداء خلفهما. يريح ماشيك أخيراً قبضته ويسقط سزوكا بثقل إلى الأرض. تنتشر الألعاب النارية وتنفجر عالياً في السماء. تسقط كشلال من النجوم التي تنعكس في البركة حيث سقط سزوكا. ماشيك واقفاً فوقه، يرمي مسدسه بعيداً، ويندفع راكضاً. المزيد من الألعاب النارية تنفجر في السماء مرسلة صوت صراخ عال. مجموعة وجوه تنظر خارج شبابيك الفندق تنير ملامحها اضواء الألعاب النارية. من بينهم السيدة ستانييفتش، كوتوفيتش، ويوتشياتيكي).
(جسد سزوكا ملقى ووجهه إلى أسفل في البركة. الألعاب النارية التي تسقط ميتة تتناثر أرضاً حوله).
(يعود ماشيك إلى غرفته في الفندق، ويتعرّى حتى وسطه ويأخذ في الاغتسال. يرش الماء بغزارة على وجهه. يتلمس خطاه حول الغرفة وكأنه مصاب بقصر النظر، باحثاً عن منشفة. وعندما يجد واحدة يجفف نفسه بسرعة ثم يتجه نحو النافذة ويرفع الستارة. يندفع ضوء الصباح الباكر نحو الغرفة يسرّح شعره بسرعة ويجمع اغراضه جميعها:

الصابون، المنشفة، فرشاة الاسنان. يضعها كلها في حقيبة الكتف ثم يرتدي قميصه بسرعة).
(يغادر الضيوف جميعهم غرفة الوليمة التي تبدو الآن كميدان معركة مهجور. خادم وحيد ينظف الغرفة).
(في المطعم لازالت الفرقة تعزف بحيوية رغم عدم وجود ضيوف على الموائد. ينظف خادم المكان ويراقبه سلومكا عن بعد. يُسقط الولد طبقاً فينكسر. يضرب سلومكا الولد ويدفعه بعدائية باردة صامتةَ. يدخل خادم آخر.
يأخذ الموسيقيون، في الاستراحة على منصتهم، ويجهّز بعضهم نفسه للذهاب إلى المنزل. يبدأ البعض الآخر في تغليف الآلات. عازف الكمان مازال جالساً يتثاءب بقوة. يقوم عازف البيانو بالعزف باصبع واحد نوتات اغنية عسكرية شهيرة للمقاومة).
عازف الكمان: ساقي مخدرة (يوّجه كلامه لعازف البيانو): توّقف عن العزف. لقد امتلأت اذناي بكل ما تستطيع ان تسمعه.
(يضحك عازف البيانو ويقفل البيانو ولكنه يأخذ يصفر النغمة ذاتها. تسمع من البار ضحكات واصوات عالية حيث مازال المطرب مستمراً. نستطيع رؤية هانكا لوفيكا عبر الباب ترقص مترنحة من السكر على منصة صغيرة).
(تتجه الحفلة المقامة في البار نحو قاعة الرقص. تختلط الفرق السياسية الآن مع بعضها البعض. سويكي يوليكي وكاليكي يبدون على احسن ما يرام مع السيدة ستانييفتش، بوتشياتيكي وكوتوفيتش. يبدو الآخير ثملاً إلا أنه محترم بشكل مسرحي في تصرفاته. يأتي إلى الأمام ويقف بالقرب من منصة الفرقة. يتوقف الموسيقيون وينظرون نحوه.
كوتوفيتش:: انتظروا لحظة ايها السادة!
هانكا لوفيكا تصرخ عن بعد: موسيقى! اريد ان ارقص!
كتوفيتش: دقيقة واحدة! أيها السادة! هل انتم فنانون ام لا؟
عازف البوق: في هذا الوقت من الليل ياسيدى؟
(يضع البوق في حقيبته. يفتلّ كوتوفيتش حاجبيه الضخمين)
كوتوفيتش: الفنان الحقيقي لا يهتم بالوقت. انا اطالب بطاعتك المطلقة.
(يدندن بالنوتة الافتتاحية للبولونيز الكلاسيكية التى ألفّها اوجينسكي).
عازف البوق: هذا لا يجدي يا سيدي.
عازف الكمان: نحن لم نعزفها من قبل ياسيدي.
(يوجه كوتوفيتش اليهما نظرة غاضبة ويتابع غير مهتم)
كوتوفيتش: لا اريد اية اعتذارات. ولا كلمة واحدة إضافية ايها الرجل الشاب. دو ماجور.(١٢)
(يتجمع باقي الضيوف خارج البار. كوتويكز يعود ليخرجهم)..
كوتويكز: ايها السيدات والسادة! ايها السيدات والسادة. الرقصة الأخيرة! دو ماجور، دو ماجور.
(يذهب الجميع إلى الخارج تاركين كريستينا لوحدها في البار. تترك النضد وتسير نحو الشباك ثم تفتحه. يتدفق ضوء الفجر إلى الغرفة).
(يدخل ماشيك الغرفة. تستدير كريستينا عن الشباك فتلاحظ وجود ماشيك).
كريستينا: ماذا جرى؟
ماشيك: لا شيء. يجب أن اغادر.
كريستينا: الآن؟
ماشيك: سيغادر القطار عند الساعة الرابعة والنصف.
(سكون مؤقت. وتسمع الضوضاء من الغرفة المجاورة مرة ثانية)
كريستينا: لا تستطيع ان تغيّر الاشياء؟
ماشيك: كلا.
يتشكل موكب من المنتشين في قاعة الرقص. تبدو الفرقة مصممة على ماتفعله.
كوتوفيتش عن بعد: الاعتذارات غير مقبولة ايها السادة.
(في هذه الاثناء وفي البار يلتقط ماشيك يد كريستينا وهي تتكئ على أحد الأعمدة. وتخطف يدها من يديه وتسير مبتعدة)..
كريستينا: لا تقل شيئاً. فقط اذهب. الوقت متأخر جداً.
(يستدير ماشيك ورأسه منحنٍ ويسير مبتعداً حاملاً حقيبته القماشية فوق كتفه. تبقى كريستينا واقفة حيث هي معذبة وخائرة القوى).
(يجتاز ماشيك أرض المرقص بسرعة ثم يختفي. ترى الحفلة في الخلفية وفي وسطها كوتوفيتش ينعكس عليه الضوء وذراعاه مفتوحتان إلى اعلى)..
كوتوفيتش: شيء رائع، مثير للانتباه! والآن الاكتشاف

الكبير (une grande decouvert) يستدير نحونا: نهاية عبقرية نستقبل من خلالها فجر يوم جديد. يستدير مرة ثانية نحو الفرقة، يتحرك بخطوات راقصة. سيداتي سادتي، ضربة عبقرية؛ البولونيز! هاكم ! (voila)

(يبدو على اهل الطرب التأثر الشديد بينما يقف كوتوفيتش والفرقة في المقدمة)..

كوتوفيتش: منتهى العظمة. ليس هنالك كلمة أخرى. مسيرة عملاقة. حدث وطني. هل من معارض؟ لا احد. اعلن الموافقة الشاملة.

(ينظم كوتوفيتش الضيوف ازواجاً ويبدأ الأزواج بالتحرك بشكل ثنائي. يذهب كوتويكز ناحية الفرقة ويبدأ في قيادتها)..

(يقف ماشيك مع البواب في قاعة الفندق. يقوم البواب بتسليمه بطاقة هويته)..

البواب: يا ليتنا نستطيع الاحتفال بوارسو غير المهدمة. لا تنسَ، طالما انا هنا بامكانك دائماً الحصول على أحسن غرفة في المونوبول.

ماشيك: هذا شيء رائع. مع السلامة.

(يبدو عليه الحماس للمغادرة ولكن البواب يستبقيه).

البواب: دقيقة واحدة! بلّغ حبي الى شارع يوزدفسكي(١٣)

(يسير ماشيك بسرعة على الرصيف مبتعداً عن الفندق. ثم يترك الرصيف ويتابع السير على الطريق المرصوف. يعبر الشارع وعلى مسافة منه جسر. ويسمع صفير قطار في مكان ما قريب. ينظر ماشيك حوله وهو يسير في الشارع باتجاه الجسر. ثم يظهر شيء ما يلفت انتباهه فيتوقف. يعود بضع خطوات ويحدّق النظر في جزء من سقالة. ويمر قطار فوق الجسر امامه في المدى.

(شاحنة مركونة في ساحة شبه مهجورة يقف انجي قرب الشاحنة، ينظر إلى ساعته متوتراً، يظهر درونوفتسكي فجأة قرب الشاحنة يحمل حقيبة اوراقه)..

درونوفتسكي: تحياتي! كيف تسير الأمور؟

(يركض حول المكان نحو مؤخرة الشاحنة ويبدأ في تسلقها).

انجي بحدّة: تعال! ناولني ذلك!

(يمرّر درونوفتسكي حقيبة الاوراق عبر شباك الشاحنة الجانبي المفتوح إلى السائق).

انجي: اذن انت غيرت رأيك!

(يضرب درونوفتسكي بشدة، يرميه ارضاً ويبدأ بركله بعنف، يرتمي درونوفنسكي ارضاً وهو يئن)..

(ينظر ماشيك من خلف السقالات)..

درونوفتسكي: ما الأمر؟ لماذا كل هذا.

(يتابع انجي ركل درونوفتسكي بعنف)..

درونوفنسكي: لماذا ماذا تريد مني؟

انجي: الا تعلم حتى الآن؟ انت جئت فقط لأنك طردت. ماذا تريد ان تكون الآن؟ بطلاً؟

يناوله ركلة اخيرة شريرة، يقفز انجي إلى الشاحنة التى تسير فوراً.

يرفع درونوفتسكي نفسه.

درونوفتسكي وهو يئن: لماذا؟ لماذا؟

(مازال ماشيك يتابع المشهد بنظره. فجأة يلاحظ درونوفتسكي وجود ماشيك فيبدأ بالركض تجاهه مستبشراً خيراً. يختفي ماشيك بسرعة حول السقالات ويبدأ بالسير مسرع الخطى بعيداً).

درونوفتسكي ينادي: اهلاً ماشيك! ماشيك! انتظر لحظة يا ماشيك!

(يغرق صوته في ضجيج قطار يمرُ من هناك)

(يسير ماشيك بسرعة نحو الجسر الذي يمر عبره قطار. يسمع صوت درونوفتسكي فيبدأ بالركض. يتوقف درونوفتسكي)..

درونوفتسكي يصرخ يائساً: ماشيك ارجوك ان تتوقف! ارجوك توقف!

(في الناحية الأخرى من قوس جسر السكة الحديد يقف ثلاثة جنود يتحدثون بشكل عفوي. يظهر ماشيك تحت القوس. يركض وينظر من فوق كتفه. يدور، ولكنه لا يلاحظ وجود الجنود إلا في اللحظة الأخيرة، ولا يستطيع ان يمنع نفسه من الاصطدام بأحدهم.

يمسك بمسدسه بردة فعل عفوية ولكنه لا يجده هناك. وعندما يدرك ذلك يركض مرعوباً).

يرسل صوت درونوفتسكي صدى تحت قوس القطار: ماشيك ماشيك!

(يمسك الجنود ببنادقهم ويبدأون بملاحقة ماشيك)..

الجندي الأول: توقف!

الجندي الثاني: لا ريب انه مجنون!
درونوفتسكي يصرخ عن بعد: اوقفوه! اوقفوه!
الجندي الثالث: انه يحمل مسدساً (يصرخ) توقف أو سوف نطلق النار.
(يطلقون عدداً من الاعيرة النارية بينما يمر قطار آخر محدثاً ضوضاء على الجسر).
(يركض ماشيك مسرعاً فتصيبه رصاصة ويسقط ارضاً. ينهض فوراً بتمهل ويتابع الركض مترنحاً فيدخل في صفوف الغسيل المنشور ويختفي عن الانظار. يتبعه الجنود وهم ينظرون إلى الملاءات المرفرفة).
الجندي الأول: انتبه لديه مسدس.
الجندي: بحق الجحيم إلى أين ذهب؟
(يسير الجنود امام صفوف الشراشف الجافة. بينما هم يسيرون تظهر بقعة دم تنتشر بسرعة على احد الشراشف).
(تتحرك يد ماشيك من خلف الشرشف وتضغط على البقعة فتأخذ في الانتشار. يئن ماشيك خلف الملاءة، ثم يظهر وجهه، ويتنشق اليد التى تحسست بقعة الدم. يتهالك نحو الارض لاهثاً)..
(لازال الجنود يبحثون عبثاً بين الملاءات)..
الجندي الاول: لا يمكن ان يكون بعيداً.
الجندي الثاني: رأيته. سوف يكون هنا في مكان ما.
(يركضون باتجاه آخر).
(يحاول ماشيك النهوض ويرفع حقيبته القماشية إلى اعلى).
(تقف كريستينا حزينة، وحيدة في البار. يدخل ازواج سائرون على نغم البولونيز إلى مقدمة المشهد. يظهر سكير وحيد يسير بخطىً غير ثابتة. كوتوفيتش يلاحظ وجوده).
كوتوفيتش صارخاً: دقيقة واحدة، دقيقة واحدة!
(يركض نحو كريستينا، يمسك يدها ويجرها نحو السكير وهى لا تقاوم. فيشتركان بالبولونيز.
(يركض ماشيك بمحاذاة حائط عال وهو يترنح بقوة، ويسعل سعالاً عنيفاً سعالاً خانقاً مقّيتاً.
(تمر كريستينا مع رفيقها. متبوعين بأزواج أُخر. تأخذ الحركة في التباطؤ ويصبح لها اسلوبها بينما تبطئ الموسيقى وتصبح خارجة عن النغم).
(يمر كوتوفيتش رافعاً ذراعه اليمنى وعيناه جامدتان كالزجاج. وجوه الراقصين مبرمجة غير باسمة بينما تتابع المسيرة حركتها نحو باب الغرفة الذي تتدفق منه أشعة الشمس.
في القاعة التى تضيئها اشعة الشمس يأخذ البواب العجوز ما يبدو سارية طويلة من زاوية الغرفة فيفتحها ويرفع العلم البولوني، يمشى مشية عكسرية بعيداً عبر الباب الأمامي للفندق).
(يئن ماشيك ويسعل راكضاً نحو مقلب قمامة. يترنح وهو يركض بين اكوام الزبالة. يطير رف كبير من الغربان وخلفه تبدو سماء الصباح. يقع ماشيك أعلى كومة زبالة وهو يئن ويتقلب كالمحموم، كالحيوان الذي ينازع سكرات الموت. يختلط انينه بقعقعة قطار منطلق وبأنغام بولونيز اوجنسكي المتنافرة. تصبح حركاته اكثر بطئاً ثم تتوقف كلية. تخبو الصورة تدريجياً.
النهاية

(١) حادثة الرجل الجريح لا تظهر في السيناريو الأصلي حيث يبقى الكمين لفترة اقصر من الزمن، وله تأثير مباشر اكبر.
(٢) في السيناريو الأصلي يبدأ هذا المشهد بمنظر عام لمشهد القتل: سيارة الجيب المقلوبة، عجلاتها مازالت تدور ببطء، الجسدان بين العشب، تظهر فتاة صغيرة وتقف وتنظر إلى الجثتين.
(٣) sorb الغبيراء الاهلية: شجر يشبه التفاح او الأجاص.
(٤) welf في البولندية تعني وولف بالانجليزية وهنا تستخدم للتعريف بقائد الفدائيين.
(٥) في الاستخدام البولوني العادي فإن زوجة الضابط، خاصة من له رتبة عالية، تعطى لقب زوجها وهو ما يستخدمه بوتشياتيكي.
(٦) Puppies تعني الكلاب الصغار وتعني حمقى وهنا تلاعب على المعنيين
(٧) حدث آخر يتعلق بوصول ليلى مساعدة كريستينا إلى البار. وقد وضع عند هذه النقطة في السيناريو النهائي.
(٨) قول من شعر ميتشيفيتش يصف به انساناً متشرّداً.
(٩) يرفع هذا الهتاف علامة النصر او الفوز
(١٠) الكلمة المستعملة في النص هي Sanacja وتعني (الوقاية الصحية) هذا هو الاسم الذي كان يطلقه العامة على النظام القائم قبل الحرب، والذي كان يناضل علانية لاستعادة الجمهورية صحتها.
(١١) المشهد بين سزوكا وبودجورسكي لا يظهر في السيناريو الاصلي.
(١٢) دو ماجور: مقام دو الكبير.
(١٣) شارع شهير في وارسو
* الهالويين: عيد جميع القديسين عشية ٣١ اكتوبر.



يوسف سامي اليوسف:

أسستني كارثة ٤٨ أكثر مما أسسني أفلاطون والجرجاني..

أجرى الحوار عبدالمنعم قدورة ★ و سعيد البرغوثي★★

واحد من النقاد القلائل على الصعيد العربي الذي يمتلك تلك الذائقة العميقة الشديدة الحساسية بجانب ثقافة موسوعية متنوعة بعيدة عن التحذلق والاستعراض الكتابي والمجالسي. فحياته بكاملها شخصا وكتابة مسكونة بالعزلة والابتعاد عن الأضواء الاجتماعية الكاذبة، آراؤه دائما حاسمة وبعيدة عن المجاملة والتزويق حيث يرى أن الشر يكتسح العالم والرداءة تقذف به إلى الجحيم.

★ كاتب من سوريا – ★★ كاتب من فلسطين.

❖ بداية، دعنا نتحدث عن منطلقات الابداع، ففي «القيمة والمعيار» و«الخيال والحرية»، ثمة محاولة نقدية، أو نظرية، لتبيان الظواهر الفنية والابداعية وتجلياتها وإعمال العقل في دراسة الظاهرة الأدبية. ما تأثير الغربة والشتات والبحث عن الذات والهوية الوطنية في تأسيس ما كتبت؟

* لم يؤسسني افلاطون ولا أرسطو، ولا كانط ولا هيجل، ولا الدكتور جونسن ولا ت.س. إليوت الناقد، ولا الآمدي ولا الجرجاني، وإنما أسستني النكبة، أو الكارثة التي حلت بفلسطين سنة ١٩٤٨، وفي الصلب من يقيني ان من هو ليس مغتربا في سواء حضارة الايدز والسفلس، حضارة النهب والعدوان، لا يسعه البتة أن يكون انسانا، بل هو حيوان بليد وكفى.

وفي الحق أن المسافة بين البشر والبقر آخذة بالتقلص في هذا الزمن الخاوي. ولكن ثمة بقية من أهل الاغتراب مازالت تحيا بمنأى عن البذاءة والابتذال، لتمثل الجنس البشري على الأصالة، ولتصون الانساني بوصفه لباب الكون، أو روحه النفيس.

وعندي ان جل العملية النقدية يتجذر في مزاج الناقد، والمزاج هو الطبع الذي يولد مع المرء، ولكن يتأثر كثيرا بالحوادث الحادة التي يعيشها في حياته، ولا سيما بالكوارث الوطنية والاجتماعية التي من شأنها ان تشحذ الحساسية وأن تمدها بزخم عارم لم يكن لها من قبل، والحساسية عندي هي اليخضور الساري في شجرة الحياة كلها.

❖ هل تتطلع الى صياغة نظرية جديدة في النقد، متبلورة ومتماسكة، من شأنها أن تتناول التراث والأعمال الأدبية المعاصرة؟

* في الحق انني اتطلع الى البرهة التي أكف فيها عن ممارسة هذا العناء السقيم العقيم الذي يسمى الكتابة فلامراء في أنني أشقى وأتعب بغير مردود، أيا كان نوعه. فلو لم يكن هنالك سوى مردود معنوي لرضيت. ولكن، ما من شيء إلا التعب اللامجدي، والعداء من كل حدب وصوب، واللصوص ينهبون الكثير مما أكتب، دون أن يشعروا بأي حياء او خجل. وفي الحق ان استطاعتهم أو قدرتهم على الاحتيال هي قدرة ابليسية ماكرة. والغريب أنهم في الغالب من ذوي الأسماء المرموقة في العالم العربي، ولكنهم على الحقيقة مسوخ، ويجهلون غريزة الشرف جهلا ما بعده جهل.

انني لا أشعر بشيء قدر ما اشعر بالغيظ والحنق والاشمئزاز، في هذه الايام. وأنني لأحمد الله كثيرا لأنه زودني بنازع التقزز والازدراء، ولأنه وهبني حاسة من شأنها ان تكتشف الغثاثة والرثاثة بسرعة، وأن تقرف منهما وتجتنبهما فورا.

وأظن أنني احترم المتنبي لجملة من الأسباب، أولها وأهمها انه شخصية ازدرائية لا تضاهى بتاتا، وإن كان شخصية تنديدية في الوقت نفسه، وهذه مثلبة من مثالبه الشائنة. فلئن كان الازدراء تلميحيا واستعلائيا، في آن معا، فان التنديد جهوري وغوغائي أيضا. وفي هذا فرق كبير بين العلو والدنو. فلم يبق أمام المغتربين، عشاق السمو، إلا ان يحتقروا بصمت، وبخاصة هذه الحضارة الحديثة التي اسميها حضارة السخام، والتي أخذ انسانها يتحول بالتدريج من كائن بشري الى كائن بقري. ولكن الاحتقار لا يسعه أن يكون جماع وظيفتهم، إذ لابد لهم من رسالة ايجابية. ولعل في الميسور أن تتلخص تلك الرسالة بوجوب صيانة المسافة التي تفصل بين النفيس والخسيس. وبايجاز، ان أخلاق العلو هي لباب الحياة، ولا يبقى سوى اللحاء وحده.

❖ تذهب الى أن معظم الدراسات الأدبية والنقدية العربية منذ أوائل القرن العشرين هي نقود من النمط التطبيقي، وأن الكتابات المتخصصة بنظرية الأدب، أو بالتعرف على ماهية هذا الجنس الأدبي أو ذاك، قليلة الكمية وضئيلة القيمة في آن واحد.. كيف توضح هذه الفكرة، إذا ما تذكرنا الدراسات النقدية الجادة التي حفل بها تاريخ الأدب العربي المعاصر في اربعينات القرن المنصرم وخمسيناته؟

* ان هذا الامر شديد الوضوح، فلقد درس طه حسين والعقاد ومندور والنويهي وايليا حاوي ومارون عبود وسواهم، هذا الشاعر أو ذاك، وهذا الديوان، أو ذاك، وهذه الرواية أو تلك. فمثلا، درس طه حسين كلا من المتنبي والمعري، كما راح كل من النويهي والعقاد يخصص كتابا قائما بذاته لدراسة أبي نواس. ولقد كرس طه حسين عدة مقالات لدراسة أبي نواس نفسه في الجزء الثاني من «حديث الأربعاء». وقدم ايليا حاوي دراسة مطولة جدا للمتنبي. وهذه جهود يحمدون عليها حقا. ولكن من من النظريين العرب، أكانوا نقادا أم مفكرين، قد خصص كتابا لنظرية المسرح، أو للشعر أو للرواية، أو حتى للنقد، أعني بحثا يدور على ماهية النقد ووظائفه المتعددة؟ ان مثل هذا الجهد قد تأخر في الظهور، من جهة، وجاء قليلا من الناحية الكمية وطفيف الشأن من الناحية الكيفية.

ولا يمكن لمثل هذا الحال أن يكون وليد المصادفة، فنظرية

المسرح، مثلا، لا يسعها أن تنضج في دائرة حضارية مسرحها ضامر، أو يكاد أن يكون معدوم الوجود. وقل الشيء نفسه عن الرواية. (فالرواية العربية مازالت حتى الآن دون مستوى النضج. أما الشعر فأمره مختلف.. إذ لقد ازدهر الشعر العربي الحديث على نحو نادر، كما ازدهر نقد الشعر أيضا. ومع ذلك، فان التنظير للشعر قد ظل متخلفا في العالم العربي الراهن).

❖ كيف يمكن أن توضح لنا رؤيتك لعلاقة القيمة ومعيار القيمة، ما دمت قد قررت في كتابك «القيمة والمعيار»، ان ليس ثمة معيار واحد شامل ومطلق نملك من خلاله أن نتوصل الى حكم قيمة نقدية حاسم ونهائي؟

* بداية، حبذا التوكيد على أن القلق من اجل القيمة، وكذلك السعي الصادق وراء المعيار، هما قيمة بحد ذات كل منهما، اذ ما قيمة الانسان بغير قيم، أو بغير قلق من أجل القيم؟

وفضلا عن ذلك فان في الميسور الذهاب الى أن العقل البشري يملك قدرة على النقض (النقد والنقض اخوان توأمان) فحين يظن المرء بأنه قد توصل الى المعيار الشامل، أي الى القيمة التي تؤسس الحق كله، فان في مقدور أي من تلاميذ المدارس المتوسطي الذكاء أن يهدم كل ما قد تأسس، وذلك بحكم كون العقل البشري أقدر على الهدم منه على البناء.

ولكن أهم ما في الأمر ان القيم كلها، سواء أكانت فنية أم أخلاقية انما يصنعها المزاج وليس الذهن البرهاني المتخصص بالحقائق اللازمنية، أي تلك التي لا تعني لاختلاف الأماكن والازمان، مثل حقائق الرياضيات الخالدة. ومادام الأمر كذلك، فان الاجماع سوف يكون صنفا من أصناف المحال.

وقصارى المذهب ان الحكم النقدي انما ينبع من مزاج الناقد، أكثر مما ينبع من ذهنه البرهاني، مهما يك حصيفا أو فاره القامة. وما النص الأدبي العظيم إلا ذاك الذي يناسب أمزجة متباينة، ويصلح للقراءة في أماكن كثيرة وأزمان طويلة.

❖ ترى أن محتوى الشعر هو محتوى النفس حصرا، أين ذهبت أفاق العالم الخارجي، علما بأنك تؤكد على أهمية التجربة الانسانية ودورها في انبثاق الشعر؟

* لا مراء في أن محتوى الأدب والفن بعامة هو محتوى النفس حصرا، والا سقط الابداع في الخارجية المبتذلة التي من شأنها أن تزيل كل مسافة بين الأغبياء والألباء. فالشاعر الجيد يملك أن يصف الزهور وكأنها تنبت، لا في الطبيعة، وإنما في تربة روحه. وأحسن مثال على ذلك هو قصيدة «النرجس البري» للشاعر الانجليزي وليم وردزورث. أما الشاعر الخارجي فيصف الزهور وصفا محايدا فاترا، أو فقيرا الى الحرارة التي من دونها لن تكون هنالك حياة بتاتا. وتملك أن تجد مثالا واضحا على هذا الصنف من اصناف الخارجية الخامدة في اشعار البهاء زهير.

فبواسطة الداخلية الحية لا يظل الشيء كائنا موضوعيا قابعا هناك في الخارج المحايد، أو قل انه لا يظل موجودا في ذاته، بل يصبح برسم الحدس والتوسم والعاطفة والوجدان، أي هو يصير من أجلنا بعدما كان من أجل لا شيء.

إن الشعر شعور، وعلى الأشياء أن تستحيل الى مشاعر كي تصير صالحة للولوج في بنية القصيدة الحية الفاتنة. ولست أؤكد على شيء بقدر ما أؤكد على أهمية التجربة الانسانية، أقصد بالضبط ممارسة الانسان للحياة وعلاقته بها. ان الشعر، بل الفن بعامة، إنما يخزن أو يستضيف العلاقة التي بين النفس والأشياء، فالنفس بغير الأشياء ليست سوى خواء، والأشياء بغير النفس ليست سوى حياد، أو حتى بلا معنى. ولهذا يجوز القول بأن الكون لم يكتمل إلا يوم جاء الانسان، أو الوعي، الى الوجود.

وخلاصة الأمر أن النشاط النفسي، أو الجواني، هو المنتج للعلاقة، أي للشعور، أو للشعر والآداب بوجه عام.

❖ ماذا أردت بالتركيز على موضوعة الذائقة، أو التذوق الأدبي، للنص الشعري؟

* أردت بدقة أن يكون النص الأدبي انجازا ممتعا منعشا جذابا، لأنه لن يؤثر في النفس إلا إذا اتسم بهذه السمات الماهوية حصرا.. والتأثير في النفس هو الغاية النهائية للعمل الفني.

فمما هو معلوم أن عددا كبيرا من الناس في العالم العربي قد راحوا يتبنون، في الربع الرابع من القرن العشرين، فكرة مؤداها أن على النص الأدبي أن يسهم في تغيير العالم. أما أنا فاعتقدت، ومازلت أعتقد، بأنه ما من أدب قط يملك أن يستقلب المشروع البشري على نحو مباشر. ولكن الأدب يستطيع أن يغير الذات، أو النفس، التي سوف تغير التاريخ، أي تغير وجودها، أو جملة شروطها.

ولكن الأدب لا يملك أن ينجز هذا الأثر، أو هذا التغيير المنشود، إلا إذا كان ممتعا، والأدب لا يكون كذلك إلا إذا كان حيا موارا بالدماء القانية الحمراء المفعمة بخضاب الحياة. فمما هو بديهي أنه ما من شيء يغير، أو يؤثر على نحو ايجابي، إلا

الجميل الحي المحبوب والجذاب.
ومما هو مؤسف حقا أن معظم ما يكتب من أدب في هذه الأيام لا يصلح للقراءة بتاتاً، ناهيك عن المتعة والتأثير. ولهذا فان لا ينعش، أو لا يخلب ولا يجذب، وهذا يعين ألا يصلح للتذوق بأي حال من الأحوال. فان يكون النص برسم الذائقة يعني، كما قال عز الدين بن الأثير في «المثل السائر»، أن تكون له نشوة كنشوة الخمر.

لقد فسد الذوق الفني في هذا الزمن القاحل البليد، وفساد الذوق يعني بالضرورة فساد الآداب والفنون. فلا خروج عن سمت السواد إذا ما أعلن المرء بأن العالم العربي لم يخرج من عصر الانحطاط بعد.

❖ تقول بأن ترفيع اللغة الى أفق اكتمالها هو الوظيفة الأولى للشعر، بل ربما لكل نص أدبي عظيم، كيف ترى الوظيفة الاجتماعية والفكرية للشعر، علما بأنك تذهب الى ربط الشعر بالحياة؟

❊ حين أعرف الشعر بأنه كمال اللغة، لا أقصد بتاتا أن يتحول الشعر الى نزعة لفظية، أي لغو تلغيه الأيام، بل أقصد أمرين متجادلين أو متكاملين، لابد من توضيحهما في مقالة خاصة. أما الأول فخلاصته أن المحتوى قد وجد تعبيره الأكمل بواسطة اللغة الأكمل. ولهذا، شددت الحضارات القديمة كلها على الشعر، وصاغت ما هو جوهري في أديانها صياغة شعرية. وأما ثاني الأمرين فهو أن البلوغ الى الكمال اللغوي من شأنه أن يلغي كل فرق أو تمييز بين الشكل والمضمون، وهو تمييز اصطنعته هذه الحضارة الحديثة في طورها الشائخ، وإن كانت له جذور في أطوار تاريخية سابقة.
إذن، حين أقول إن الشعر الجيد هو كمال اللغة إنما أعني بالدرجة الأولى أن الفحوى الاجتماعي، وكذلك التاريخي والروحي قد بلغ إلى أكمل ظهور ممكن، أو صيغ بأسلوب مناسب، إذ ينبغي أن نذكر دوما أن الأدب تعبير وقدرة على تفعيل اللغة بنهج تلقائي ناج من الافتعال، بحيث تستجيب لمطالب الروح، ولا سيما لحاجة الحساسية والذائقة والغريزة الفنية التي هي برهة ما هوية في بنية النفس. وعندي أن الأدب الذي يلبي حاجات الذائقة لا يسعه البتة إلا أن يكون ملاء يترعه الهم الانساني قبل كل شيء، أي يأهله هم تاريخي أو اجتماعي صار أزمة روحية، أو أزمة تفعل فعلها في داخل الروح بالدرجة الأولى.
جزما إن البشر يقتات بعضهم ببعض، أو يغتذي الواحد منهم بلحم الآخر، فلا يسع الفنان، (ولا سيما الكتاب الأدبيين) أن يقف متفرجا على هذه الحقيقة العضالية التي من شأنها أن تفجر الدماغ الحساس.

❖ تربط بين الخيال والحرية، وتشير إلى أن الخيال لا يختزن شيئا بقدر ما يختزن حنين الروح الى الحرية، كما تشير الى أن الخيال الفني هو انبثاق من المتناهي، أي من المجسد والمعطى، هل الخيال الممزوج بالواقع هو حرية مطلقة؟

❊ ليست هنالك حرية مطلقة بأي حال من الأحوال. وكل ما أردته هو أن انتقد أدب عصرنا ففي الحق أن هنالك تيارين أدبيين واضحين في النصف الثاني من القرن العشرين، وكلاهما لم يحالفه النجاح.
أما التيار الأول فهو تيار الواقعية الفجة او المباشرة التي تريد أن تصف الواقع من حيث هو معطى، أي كما هو تماما، وبغير أي توظيف للخيال أو للتخييل.
وأما التيار الثاني فهو التيار التجريدي الخاوي من كل محتوى واقعي صريح أو أصيل. ويسعني أن ألخص ما قد شددت عليه في أن الأدب الناجح يمزج العنصر الواقعي بالعنصر الخيالي، إذ أن من شأن هذا التزاوج الخصيب أن يجعل النص ممتعا بفعل ما فيه من خيال معتدل، كما يجعله صلبا أو تجسيديا وبريئا من التجريد المفرط، بفعل ما فيه من حقيقة مستمدة من صميم الحياة التي تعاش بالفعل.

❖ ترى أن الأدب من صنع الخيال، وأنه لا يمكن لنا أن نفهم الأدب حق الفهم الا إذا فهمنا ماهية الخيال الذي هو جزء من ماهية الانسان، مستدلا على ذلك بأن كتابا مثل الكوميديا الالهية لدانتي ما كان له أن يتمتع بتلك السمعة الطيبة إلا لأنه شديد القدرة على دمج الخيال بالوجدان. هل تعتقد بأن النص الجيد هو ذاك الذي يمزج الخيال بالوجدان؟

❊ نعم، أؤمن جازما بأن من شأن النص الجيد أن يدمج الخيالي بالوجداني أو العاطفي. وهو إذ يفعل ذلك فان يكون قد وظف عناصر الواقع سلفا، وإلا فانه له يؤثر في الوجدان، أي في الجهاز العاطفي للانسان.
وفي الحق أن دانتي المغترب الذي كابد

العالم العربي لم يخرج من عصر الإنحطاط بعد...

اللوعة بعدما طردته فلورنسا، فراح يتشرد في الأرض، ما كان له أن ينتج «الكوميديا الالهية»، التي هي درة الآداب الأوروبية في القرون الوسطى كلها، لولا شعوره بأن ليس من نسيج عصره، وربما ليس من نسيج هذا العالم الأخذ بالتخمج يوما عن يوم.

ثم إن شعور دانتي بالاغتراب هو الذي استطاع أن يؤسس الآداب في أوروبا من جبال الاورال شرقا الى جزيرة ايرلندا غربا، وفي الحق أن آثاره على شكسبير، الذي لم تنفه أية حكومة، لا يخفى على أي بصير. واهم ما في أمره أنه كان أعرف الناس في زمنه بكيفية توظيف الخيال ودمجه بالواقع والوجدان ابتغاء انتاج نص أدبي خالد.

❖ **تنقل عن الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، أن الخيال هو نعيم الناس وجحيمهم في آن واحد. وترى أنه أدرك الوجه التحريري للخيال، بل أدرك الجذر الماورائي العميق الذي يؤسس حرية الانسان وفنونه وأحلامه وأساطيره. هل يمكن لنا أن نطبق هذه الرؤية على صنوف الأدب كلها، أم على الأدب الصوفي المثالي وحده، حيث يضحى عالمنا عالم لخيال ليس إلا؟**

✻ لعل مما هو جلي أن نظرية ابن عربي في الخيال هي بالدرجة الأولى رؤيا صوفية خالصة، ولكنها، مع ذلك، نافعة للناقد الأدبي الذي يود أن يستوعب ماهية الأدب من حيث هو نشاط لقوة الخيال، تماما بقدر ما هو نتاج للوجدان الذي ينفعل بالواقع الحي دوما. لقد رفضت فكرة ابن عربي حين قال أن العالم كله خيال وحسب. فالواقع هو الحياة التجريبية العينية التي لا مراء في كونها حقيقة محسوسة تعاش يوميا، بل تكابدها النفوس المطهمة أيما مكابدة.

والجدير بالتنويه ان ابن عربي قد كان أول من أسس نظرية للخيال في تاريخ الفكر البشري برمته. وفي هذا الأمر دليل على أنه خبير بالنفس حقا. والأهم من ذلك ان رؤيته للنفس بعيدة كل البعد عن أن تكون رؤية سكونية، وذلك لأنه قد رأى الخيال بوصفه قوة ابتكار، أو قوة خلق وابداع، بل نوه الشيخ بأن الخيال غريزة في الانسان تطالب باشباعها الخاص. ولهذا السبب فان كل مجتمع في الدنيا ينتج الفنون والآداب. وربما كان هذا السبب نفسه هو ما جعل «ألف ليلة وليلة» أكثر الكتب رواجا في أوروبا الغربية، خلال طور الكمبيوتر والستلايت. فلاريب في أن ذلك الكتاب استجابة ممتازة لغريزة الخيال التي تطالب دوما بحقها في الاشباع.

وبايجاز إن الخيال ليس كل شيء، ولكن الواقع لا يملك البتة أن يلج الى العالم الأدبي إلا إذا جاء ممزوجا بالخيال. وهذا يعني أن مقولة «المحاكاة» التي قال بها كل من أفلاطون وأرسطو هي مقولة فاسدة، لأن النص لا يحاكي إلا بقدر ما يتخيل. فلابد من القول بأن الفنون والآداب هي في برهة الوساطة دوما، إلا اذا كان عملا متطرفا في المباشرة، أو متطرفا في التجريد. ولاريب في ان هذين المتطرفين هما شكلان من أشكال الاتضاع.

❖ **في كتابك «الخيال والحرية» ترى أن الأدب حرية أو صنفا من اصناف الحرية، ثم تعبر عن رغبتك في الابتعاد عن انجاز تسوية بين النظرة المثالية وبين النظرة الواقعية، كأنك تريد ان تماهي بين أنصار الفن للفن والفن للحياة. هل هذا صحيح؟**

✻ في الحق ان مثل هذه التسوية لا تعنيني، بل إن هذه المثنوية ليست من اهتماماتي بتاتا، فما أعني به هو مثنويات أخرى مثل الصحيح والمغلوط والأصيل والنغيل، والوهمي والحقيقي، والنفيس والخسيس، والعالي والداني، وما الى ذلك.

ولست أريد أن اوفق بين مذهب «الفن للفن» ومذهب «الفن للحياة». فأنا أؤمن جازما بأن الفن ما كان ولن يكون إلا من أجل الانسان، أي من أجل الحياة البشرية، التي هي اجتماع وتاريخ بالدرجة الأولى. ولكنني لن أتنازل قيد أنملة عن وجوب احتقاب العمل الفني أو الانجاز الأدبي، للأصالة الناجية من كل تزوير. لا خلاف البتة على غاية الفن، ولكن الخلاف على كيفيته. فهناك من يقبلون الزائف على أنه أصيل. ولكن النقد الرافض لكل اتضاع سوف يصمد في وجه كل تزوير، على الرغم من أن عصرنا لا هم له إلا أن يقيم أعراسا للخصيان.

❖ **في حديثك عن الاغتراب ترى أنه المؤسس الأول للفنون والآداب، بل حتى للفلسفة الذاتية والصوفية أيضا، هذا بينما يذهب بعض الدارسين الى القول بأن الدراسة العلمية للأديب يجب أن تنفصل عن الأدب نفسه. فما قولك؟**

✻ أولا- لا أرضى بأن يفصل الناس بين الكاتب وبين ما يكتب. وفي قناعتي أن دراسة النصوص التي يكتبها الكاتب من شأنها أن تزيد معرفتنا بشخصه وبحياته وبالبيئة التي كان ينفعل بها ويتأثر، ويحاول أن يغير فيها الى حد ما.

ثانيا - دعنا نسلم بهذا الانفصال تسليما جدليا. فهل هذا

يعني ان الاغتراب الذي يكابده الأديب، ذلك الكائن الاثيري المرهف الحساس، ليس العامل الأكبر في تأسيس الفنون والآداب؟ ففي الحق أنه ما من رابط يربط بين الأمرين.

ثم إن الاغتراب، أو التنابذ المتبادل بين الفرد والمجتمع، هو نتيجة وسبب في آن واحد للتوتر الذي من شأنه أن يعزز الحساسية وأن يزيد من فاعليتها، وإذا ما تحركت الحساسية على نحو عارم تحرك الانتاج الفني فورا، إذ الحساسية المتفاعلة مع الاغتراب والشعور بالبؤس، هي الينبوع الأكبر للآداب والفنون كلها.

ولهذا، فإنني اؤكد من جديد على أن الشعور بالاغتراب هو واحد من أكبر المصادر الغزيرة للأداب العظيم.

❖ **تنطلق في تبيان أثر الحساسية في النص الأدبي من مقولات ذات صفة تقريرية. وهنا تثار مسألة علاقة الحساسية بالابداع. فهل الحساسية هي عقل الأدب الباطن ولا شعوره المكنون؟**

❋ يتحسس الكاتب الأدبي الحياة، فيشعر بكل خلل كبير يعتريها ويشوهها. ولكنه يتحسس وجهها الايجابي أيضا، تماما- كما فعل ورد زورث حين راح يصور الطبيعة مفتونا بمباهجها وسرها الذي كان يحدسه دون ان يدرجه بوضوح. ترى، كيف يمكن لشكسبير ودستويفسكي معا أن يعرفا دربهما الى الوجود والشهرة لولا أن يكون كل منهما قد راح يتحسس الشر بأصالة لا مثيل لها من قبل بتاتا؟ فلكل كاتب حساسيته التي تعمل دوما على تمكينه من التقاط الفحوى الذي يناسب طبعه أو مزاجه. وعلى قدر الزخم الذي تتمتع به حساسيته تكون قيمته او قدرته على احراز النجاح.

وفي صميم قناعتي أن الفنان الكبير، وكذلك الناقد الكبير، لا يعرف دربه إلى الوجود إلا في سواء ثقافة أو حضارة لها القدرة الكافية على تنمية الحساسية في الافراد، أقله في النخبة المنتجة للثقافة العالية، إن الأدب ليس سوى حساسية، قبل أن يكون تذهنا أو تفهما نظريا للحياة، وأن سيد الروائيين بأسرهم، أعني دستويفسكي هو أحسن مثال على صحة هذا المذهب. ولهذا كان الحدس والاستبصار هما الطاقتان الأكثر أهمية في مضمار انتاج الفنون والآداب، وكذلك في مضمار نقد الفنون والآداب.

ومما ينبغي توكيده أن الشعور بالاغتراب هو إفراز من افرازات الحساسية، فلا يكابده إلا الحساسون، أو من كانت حساسيتهم شديدة الزخم. أما البلادة فلا يسعها أن تنتج شيئا سوى كائنات تشبه البشر وحسب.

❖ **التوتر والصراع صفتان من صفات الحياة. وإنك ترى أنهما الينبوع الثر الذي ينبثق منه عدد كبير من المسرحيات والروايات. كيف يمكن لك أن تشرح هذا الموقف وتبين تواشجه مع عوامل الابداع؟**

❋ مما هو جد ناصع أن الحياة متوترة دوما، ولكن الى هذا الحد أو ذاك. وبما أن كلا من الرواية والمسرحية هي صورة عن الحياة، بل منبثقة من صميمها الحي، فإنها يجب أن تكون منسوجة من التوتر والصراع هي الأخرى، والا جاءت فاترة وفقيرة الى الحرارة. وكل ما يفتقر إلى الحرارة هو شيء ميت، أو على حافة الموت حتما، وذلك لأن الحياة هي الحرارة بأم عينها، بل إن التوتر هو نتاج حرارة بالضرورة، ودون أدنى ريب.

فلعل أول سؤال ينبغي أن يطرحه الناقد حين يقرأ نصا أدبيا ما هو هذا: هل يتوقد النص بالحرارة الجوانية، أم يرين عليه فتور بليد؟ فما من عدو للأدب كالبلادة والفتور، أي غياب الحساسية. والنص لن يتوقد أو يتوهج إلا إذا اختزن شيئا من توتر الحياة وانشطارها وميلها الى الاحتدام. وربما كان السبب الاول في جعل المتنبي شاعرا صالحا للقراءة حتى اليوم أن يكون انخراطه في توتر ما، ولا سيما هذا التنابذ المتبادل بينه وبين المجتمع.

❖ **في بحثك عن الصوفية والحلم والاسطورة ترى في الصوفية أدبا. ما مقومات هذا الأدب؟**

❋ لا يقل الأدب الصوفي عن كونه حوارا مع سر الكون، أو مع الغامض المنداح في الأمداء كلها. ولعل هذا العنصر، أو المقوم الأول، أن يكون السبب الذي جعل الأدب الصوفي مقروءا في الكثير من مناطق الدنيا. إنه صنف من أصناف الميتافيزياء، التي لا تكتفي بقراءة الكون، بل تهتم على نحو نادر بقراءة النفس والتعرف الى أسرارها وخفاياها. يقول الغزالي: «الحقيقة فقه النفس».

ثم إن للأدب الصوفي سمات جعلته سائغاً لدى النفوس. ولعل أهم تلك السمات أن تكون اللطف الذي يملك أن يشبع الذائقة وأن يستجيب للحاجة النفسية الى الدماثة والرقة والتمتع

كتاب ألف ليلة وليلة استجابة ممتازة لغريزة الخيال..

بالوسيم. أما صلة الصوفيين باللغة وبالجمالية الشعرية فشأن يندر أن يجده المرء لدى سواهم من الناس، وما ذاك إلا لأنهم لا يكتفون بمعرفة اللغة، بل هم يتذوقونها من حيث هي جمال ومتعة واستجابة لمطالب الروح اللطيف الرقيق. ففي الحق أن معرفة ابن عربي باللغة العربية هي شأن مثير للاعجاب، وذلك لشدة درايته بتفاصيلها وحقائقها التي لا يعرفها الا الخبراء وحدهم.

وما من ريب في أن أسلوب النفري لا يبذه اسلوب آخر في اللغة العربية سوى أسلوب القرآن الكريم. لقد كان ذلك الصوفي الجليل المهيب واحدا من أكبر الذين حاولوا أن يحلوا الكلمات محل الأشياء، أي أن يجعلوا الأقوال أنفس من الأفعال وأعظم، وما ذاك إلا لأن الأفعال سريعة الزوال، أما الأقوال، اذا ما كانت أصلية، فباقية ما بقي هنالك أناس يتكلمون.

ولكن أهم ما تنطوي عليه التجربة الصوفية أنها استجابة لضيق الانسان بحدود تجربته المقيدة أو المشكومة بالمياومة وما يندرج فيها من سفاسف وبذاءات.

وهذا يعني أن الجهد الصوفي، أكان نظريا أم عمليا، هو محاولة يبذلها الروح البشري ابتغاء الاندياح في المفتوح، وعلى جميع الاتجاهات. إنه جهد يبذل لكي يظفر الشعور من الآني والزائل باتجاه الباقي والخالد، أو صوب ما لا يعنو لمرور الزمان، كما أنه يستهدف تحرير الانسان من النواميس الطبيعية الآلية التي هي قيود على حرية الانسان وحركته وشعوره بثقل المادة وافتقارها الى الخفة والرشاقة. وبهذا الفهم تكون الصوفية شيئا يشبه الحلم، ويندرج فيه روح الأساطير، ويقترب من السحر النازع نحو اختراق العوائد أو النواميس البليدة.

وبما أن هذه الميول ماهوية في النفس، أي من جبلتها الديمومية، فإن الصوفية باقية ما بقي الانسان، ولكنها قد تغير شكلها أو لبوسها، أو لحاءها الخارجي الذي يتكتم على اللباب.

❖ يلاحظ ابتعادك عن اقحام علم الاجتماع وعلم النفس التجريبي في نظريتك النقدية، على الرغم من التركيز على الشعور والحساسية والخيال. فلماذا؟

* أما علم الاجتماع فانني أغفله حقا، وذلك لاعتقادي بأن اسهامه في النقد الأدبي هو اسهام طفيف، ولاسيما حين ينصب الاهتمام على قيمة النص، وكذلك على المعيار الذي تتحدد به القيمة.

وأما علم النفس الحديث فقد اعتدت أن ألجأ اليه في السبعينات ولكنني سرعان ما اكتشفت أنه عقيم ولا خير فيه. ولقد علمتني الصوفية، التي تأثرت بها كثيرا، أن النفس تحدس ولا تدرس. وهذا يعني أنه ما منهج رفيع سوى منهج التفرس أو التوسم. فهذا هو المنهج القادر على استيعاب النفس والفن والأدب.

ولئن دققت في منهجي أدركت أنه منهج نفسي حقا، ولكنه بعيد عن علم النفس الأوروبي الذي بتّ اؤمن بأنه ليس أكثر من شعوذة. بل إنني اؤمن جازما بأن الفكر الاورو – أمريكي (ولا أقول الفن ولا الأدب) هو، في الغالب الأعم، صنف من أصناف العقم والهذيان.

لقد آن الأوان لكي تخرج من وصاية الأغيار.

❖ يقولون بأن النقد عملية تالية للابداع، هل تعتقد بوجود نقد متطور دون ابداع متطور؟

* نعم، اعتقد بوجود نقد جيد في عصر رديء، ولكنه جهد ينصب على تراث زمن سابق. وهذا هو حال النقد العربي في زمن العقاد وطه حسين والنويهي. لقد عاش على تراث الشعر القديم الخصيب.

ومن المعلوم أن عصرنا الراهن هو عصر النظر والتفكير. ولا ريب في أن النقد الأدبي يدخل في فصيلة التنظير والتفكير. ولهذا، فان الفرصة مهيأة جدا لظهور نقود استبارية وذكية، ولو على شيء من الندرة وحسب. فالحقيقة أن كل ما هو جيد لا يملك أن يكون إلا نادر الوجود في هذا العالم البليد.

❖ في المشهد الابداعي العربي، هل استطاع النقد أن يؤسس نظرية الأدب الخاصة به؟

* مما يثير استهجاني ان ثمة على الدوام من يتساءل عن نظرية في الأدب خاصة بالعرب، أو عن منهج نقدي عربي الطابع. وقد اعتدت ان أجيب على هذا السؤال بسؤال آخر: هل هناك منهج نقدي فرنسي أو أمريكي أو ألماني... الخ؟ هل هناك نظرية أدبية ألمانية أو فرنسية أو أمريكية؟ في الحق أنه ليس ثمة أي منهج يخص أية أمة من أمم الأرض، كما أنه ليست هنالك أية نظرية قومية أو محلية في أي بلد من بلدان العالم. ولكن من الميسور أن يتحدث المرء عن خصائص أو سمات تخص النقد الأدبي في هذا البلد أو ذاك من بلدان العالم. ولا أظن أن هنالك سمات عامة للنقد في جميع الأقاليم التي تؤلف الوطن العربي الشاسع. وربما كان في استطاعة الحصيف أن يحدد خصائص النقد في مصر حيث ظهرت بالفعل حركة

نقدية أدبية متبلورة وذات ملامح محددة وقابلة للادراك. أما في بقية أرجاء العالم العربي فليست هنالك حركات نقدية تشترك كل منها بالسمات الصانعة للتجانس، اللهم إلا أن يكون ذلك في المغرب حيث تسود البنيوية البعيدة كل البعد عن حركة النقد في مصر.

وقصارى المذهب أن الحديث عن منهج نقدي عربي، وكذلك عن نظرية أدبية عربية، هو أمر مناف للعقل، لأن من المحال أن يجتمع جميع النقاد العرب على منهج واحد، أو على نظرية واحدة. بل إن من السخف أن يجمعوا على مثل هذا الأمر.

❖ ما هو تأثير المفاهيم النقدية الغربية الحديثة على الأدب العربي، وعلى نظرية الأدب؟

❋ لست أبالغ إذا ما زعمت بأن الأدب العربي الحديث ينبثق من أوروبا، وكذلك النقد الأدبي والتنظير للأدب، بل إن العالم الحديث كله ينبع من أوروبا. فلقد صدق اشبنغلر حينما قال: «إن السورة الفاوستية غيرت وجه الأرض».

فمما هو معلوم أن القصيدة الحديثة، المبنية على مبدأ توطين الشكل، هي انتاج فرنسي بالدرجة الأولى. ولا نملك أن نحدد بدقة حتى بدأت فرنسا بتطوير هذا الصنف من أصناف الشعر، ولكنك تملك أن تجزم بأن القصيدة الحديثة قد اكتملت تماما مع الشاعر الفرنسي ستيفن ملارميه في الربع الرابع من القرن التاسع عشر.

والأمر واضح تماما في مضمار النقد الأدبي. ففي الحق أن طه حسين قد توجه إلى الشعر الجاهلي ابتداء من أفكار مرجوليوت، كما أنه درس المتنبي مقتديا ببلاشير. أما العقاد فقد درس النواسي بمنهج فرويد، أو بمقولات علم النفس الحديث. ولقد أصبحت أفكار إليوت الناقد شديدة الشيوع في لبنان خلال الربع الثالث من القرن العشرين.

والحقيقة أن الحديث في هذا الموضوع طويل جدا، فلا يقنع إلا بمجلد قائم بذاته.

❖ إذا كان النقد إضاءة وسبرا أو استكشافا للنص الابداعي على صعيد الرواية والقصة والشعر. هل تعتقد بأن النقد التطبيقي ارتقى فعلا الى تخوم مسؤولياته في الساحة العربية؟

❋ لا أظن أن ذلك قد حدث فعلا، ولاسيما في مضمار الرواية.

لست أبالغ إذا ما زعمت بأن الأدب العربي الحديث ينبثق من أوروبا

ومع ذلك فان هناك جهودا لا غبار عليها قد أنجزت في ميدان الدراسات التطبيقية، وإني أخص بالذكر ثلاثة نقاد يستحقون الاحترام: إحسان عباس ومحمد النويهي وإيليا حاوي. والجدير بالتنويه انهم جميعا ينتسبون الى الربع الثالث من القرن العشرين وعندي أن ذلك الطور قد كان الذروة التي بلغها الأدب العربي الحديث، وكذلك النقد في العالم العربي الراهن.

أما الربع الرابع من القرن نفسه فهو طور الهبوط والابتذال على جميع المستويات ففي هذا الطور الأخير كثرت الصحف والجامعات، وظن كل من درس الآداب في أية جامعة، أو كل من اشتغل محررا في أية جريدة، انه الناقد الذي كان التاريخ البشري يتطور لكي يجيء به الى حيز الوجود، أو الجميع ينسى أن كل ما هو جيد نادر تماما. ففي الحق أن الطبيعة بخيلة ولا يسعها أن تنتج هذا العدد الضخم من الكتاب والنقاد. يقينا، إن هذه الكثرة هي علامة انحطاط لا ينطلي على الألباء.. «ولكنكم غثاء كغثاء السيل».

❖ هل تعتقد بأن انتشار وسائل الاعلام، وخاصة الصحافة قد اساء للعملية النقدية، أم ساعد على تطويرها؟

❋ في الحق انه قد اساء كثيرا، إذ شجع الكمية على حساب الكيفية. فحاجة الصحافة الى الكلام يوميا من شأنها أن تحتم الاهتمام بالكثرة أيا كان نوعها. وبذلك أتاحت الفرصة للمتسلقين الأغمار والسطحيين الأغرار كي يحتلوا المناصب الثقافية الأولى. وهذا يعني أن الأمر قد وُسِد إلى غير أهله. ومما أكدته حكمة الصين منذ آلاف السنين أن الانحطاط يطرق المجتمعات حين تعطى المناصب لأناس لا يستحقونها.

ثم إن أجهزة الاعلام تمارس عملها بطريقة آلية، أو روتينية. ومن شأن هذا النهج أن يرمد الطاقة الابتكارية في روح الانسان. فما من شيء أقتل لجوهر الانسان من الآلية والمياومة والروتين. فليس بالصدفة أن ملحمة «الانيادة» لفرجيل هي قصيدة رديئة، أو معظم أناشيدها رديئة (في نظري على الأقل). إذ مما هو معلوم أن مؤلف تلك الملحمة كان يعمل كاعلامي في الجهاز الامبراطوري الروماني يومذاك. فهو مداحة أو داعية يدعو لرجل اغتصب السلطة من المجلس المنتخب شرعيا، أي يدعو لاغسطس قيصر. وبذلك أجهزة الدور الاعلامي الذي نهض به الرجل الشاعر على خصوبة الروح

فجاء النص مملا فاقدا للحيوية والرونق والحرارة التي من دونها لا يملك الأدب أن يكون.
والجدير بالذكر أن فرجيل نفسه كان أول الذين أدركوا رداءة «الانيادة» فألقى بها الى النار. ولكن كانت هنالك نسخة أخرى لدى أحد الناس، ولذلك قيض لتلك القصيدة أن تستمر في الوجود حتى يوم الناس هذا.

❖ للأدب طبيعة امتاعية، هل تعتقد بأن على النقد أن يتحلى بهذه الطبيعة نفسها، أم يبقى في حدود وظائفه المعرفية التي تخاطب العقل أولا؟

* أعتقد بأن على النقد أن يكون ممتعا وجذابا، وإلا فانه سوف يكون صنفا من أصناف الرماد. ولا مراء عندي في أن طراء النص النقدي أو جفافه يعودان إلى مزاج الناقد، أي الى طبعه الذي ولد معه يوم جاء الى هذه الدنيا، التي لم تستطع أن ترشد بعد.
ولعل في ميسور التربية أو تلطف المزاج الخشن وأن تزوده بالنعومة والعذوبة والقدرة على الانعاش، فضلا عن تنمية الحساسية والطاقة الاستبارية وتوسيع مساحة العقل، أو مساحة العالم الجواني بوجه عام.

❖ ما مدى تأثير الايديولوجيا على عملية الابداع، ثم على عملية النقد؟

* إنه تأثير تدميري، وذلك لانها ترغم الفرد على الالتزام بعقيدة متشنجة تجهل المرونة والاستبصار معا، وتحرق من قوة الحدوس التي لابد منها لكل أصالة ناجية من التزوير. إن الايديولوجيا لم تملك أن تبدع إلا كل ما هو من فصيلة اللحاء. أما اللباب فهي وقف على الأحرار الذين لا يبتغون الا الحقيقة.
فمما هو في صلب الحق أن الفنان، ذا الروح الاثيري الصافي، ملتزم بالانسان ومهموم بهمومه دوما، وعلى نحو تلقائي. إنه ليس بحاجة الى أية ايديولوجيا كي يصير انسانا، وما ذاك إلا لأن قوة الانشاء قد أنشأته تجسيد اللاانسانية في أسمى أنائها.
يقول المعري:

فلتفعل النفس الجـــميل لأنه

خير وأبقى، لا لأجل ثوابهـــا

فمن أية ايديولوجيا استلهم الشاعر هذا الموقف النبيل الذي يدل على أنه انسان حقيقي بالفعل؟ بل هل تملك الايديولوجيا أن تؤنسن الانسان إلى هذا الحد الذي ما بعده حد؟
وأهم ما في أمر الايديولوجيا أنها تجعل الانسان شبيها بالآلات، وأنها تحرمه من كل مبادرة وتلقائية، وما ذاك الا لأنها تشرط عقله سلفا وتوجهه نحو جهة واحدة، تماما كالثور الذي وضعت الغمايات على وجهه.
وبايجاز، إن الايديولوجيا ليست سوى نمط من أنماط اعتقال العقل نفسه وزجه في برهة العاطلة الذابلة.

❖ هل ترى أن هنالك مقاييس ومعايير صارمة يجب أن يتحلى بها الناقد؟

* لست أؤمن بالصرامة، لأنني أؤمن بالمرونة، ولا أؤمن بالأمر، لأنني أؤمن بالنداء، كما لا أؤمن بالتلقين، لأنني أؤمن بالايحاء.
فمما هو بديهي أن المقياس هو الاجماع، فالكيلومتر هو ألف متر في جميع أرجاء العالم، لا يشذ عن ذلك مكان واحد قط. فهل هنالك معيار نقدي مثل الكيلومتر، أو الكيلوجرام، نملك أن نعيّر به الآداب والفنون وجهود البشر جملة؟ ولا ريب في أن فكرة الصرامة هي فكرة آلية.
لهذا ، يتوجب علينا أن نؤمن بأن معايير الروح نسبية، ولا يسعها البتة أن تكون غير ذلك. ولكم أصاب كير كجور، ذلك الفيلسوف الدانماركي الجليل، حينما قال: «عند عتبة الانسان تتعطل النواميس».

بطاقة شخصية

– ولد الناقد يوسف سامي اليوسف في الشطر الشمالي من فلسطين المحتلة، وذلك سنة ١٩٣٨.
– غادر الوطن الى لبنان مع ذويه في عام النكبة، أي سنة ١٩٤٨، ولكنه استقر في سوريا منذ عام ١٩٥٦.
– اشتغل بتدريس اللغة الانجليزية في بعض مدارس الامم المتحدة بين سنة ١٩٦٢ وسنة ١٩٩٢.
– تخرج في جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة الانجليزية، سنة ١٩٤٦.
– نشر، خلال السنوات الثلاثين الأخيرة الكثير جدا من المقالات في الصحف العربية، كما نشر عددا من الكتب أهمها:
١ – مقالات في الشعر الجاهلي.
٢ – بحوث في المعلقات.
٣ – الغزل العذري.
٤ – الشعر العربي المعاصر.
٥ – ما الشعر العظيم.
٦ – تاريخ فلسطين.
٧ – ابن الفارض.
٨ – مقدمة للنفري
٩ – القيمة والمعيار.
١٠– الخيال والحرية.

شوقي أبي شقرا

حاوره: سليمان بختي *

❖ حين أقرأ قصيدة غير ناجحة أحزن أكثر مما أشمت ❖

لم يزل الشاعر شوقي أبي شقرا قيما في صورته الشعرية، وفي مكانه الاثير في الجبل يرصد القصيدة والهضاب الخضراء، ويبحث عن اللون المختلف والزهرة البرية ملء الوقت وملء الكلمة وملء الطفولة. لذلك يرفض أبي شقرا مغادرة المكان- الاصل رحم القرية ونبع الريف. هناك يحتمي ويتحصن بخياله وذاكرته ليعيد تشكيل العالم وفق هواه، ووفق حبر التجلي متواريا في الدهشة والاسرار. وهو منذ «اكياس الفقراء» (١٩٥٩) و«خطوات الملك» (١٩٦٠) و«ماء الى حصان العائلة» (١٩٦٢) و«سنجاب يقع في البرج» (١٩٧١) و«يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضا» (١٩٧٩) و«حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة» (١٩٨٣) و«لا تأخذ تاج فتى الهيكل» (١٩٩٢) و«صلاة الاشتياق على سرير الوحدة» (١٩٩٥) الى «ثياب سهرة الواحة والعشبة» (١٩٩٨) يتصاعد في المسار الشعري في تجربته مخترقا في الأسلوب والنبرة والاكتشاف.

شوقي أبي شقرا يمثل في حركتنا الشعرية الحديثة فسحة الخيال الطالعة من الوحدة والحزن، والمنهمرة في قريتنا حنينا وطرافة ودهشة. أصدر أبي شقرا السنة الماضية كتابه النثري الأول «سائق الامس ينزل في العربة»، وهو مجموعة نصوص يحيطها في العمق والروح الشعر من كل جانب. نثر يشبه النهر المسكوب من قصيدة في انسيابه وتطهره ورماده ومراياه.

❖ ليس أصعب من الفشل في كتابة قصيدة ❖

* كنت قد ارتأيت ان ابدأ معه أسئلة البدايات ولكن وجدت الحوار يبدأ من كتابه الأخير وهو المنهمك في كتابة مذكراته منذ الطفولة وسنوات التكوين ومدرسة «الحكمة» وحلقة الثريا ومجلة شعر ودوره التأسيسي في الصفحات الثقافية في لبنان منذ منتصف الستينات وحتى أواخر الألفين

* كاتب من لبنـــان.

وعبر ذلك بتطور تجربته الشعرية عبر المجموعات والقصائد، ونحن جلوس في شرفة منزله والحديقة الصغيرة الخضراء بادرته:

* لماذا ينثر الشعر شوقي ابي شقرا؟

❖ هو نوع من المغامرة لالتقاط ما لم يتيسر القصيدة ان تلتقطه. تنويعات على القصيدة وأكثر. لأنه في النثر تستطيع التقاط الفتات والتفاصيل والذرات، وتلتقط أيضا الكومبارس، لأن الحياة تتألف من ملك وملكة وأمير وأميرة وفارس وحبيبة والكونتيسه والماركيز والدوقة والباشا والبيك، وهنا ألملم الأشياء. الأمير يرى وزيره وقائد الجند والمستشار. ولكن من يرى العسكر والخدم وكل هؤلاء القوم الذين يؤلفون الحياة الحلوة. هؤلاء هم الحياة وأردت ان اجسدهم والتقطهم قبل ان يضيعوا. والدليل أنني حاولت وقدرت. أريد ان التقط بعض العالم الذي فلت من يدي وأنا منهمك في القصيدة.

❖ كلامك يشي بخوف على القصيدة، على مصيرها. هل تقلق على مصير القصيدة، على مآلها الأخير؟

* طبعا هناك خوف أن يأتي شعراء أقل في القصيدة دائما وفي أي مكان حين يحصل ذلك يصيبني الحزن. حين اقرأ قصيدة غير ناجحة احزن أكثر مما أشمت. نحن مررنا وعبرنا المراحل الصعبة وليس أصعب من الفشل في كتابة القصيدة. ربما في الرواية قد تجد مبررا لأنها نثر وشخصيات وأجواء.

❖ ولكن علاقتك بالكلمة كانت دائما مختلفة شعرا أو نثرا. ماذا تريد من الكلمة لترضى؟

* الكلمة كانت جالسة ثم نهضت الى العمل، الى الواجبات التي عليها، واجبات النزول في أذهان التلاميذ والغرق في الذاكرة والجسد حتى الأحشاء. انها التي تقوم صباحا وتظل كما هي، فلا حاجة بها الى الماء أو الصابون أو الى ما يملأها رغوة وتضيع في الخضم، وتقفل عينها ولو وهلة. هي رفيقتي دائما تقعد إليّ وأنا في الخيبة وأنا في العرزال، وفي الصالون وفي السرير المصطفقة جنباته من موج أحلامي، وأنا في الحذر والشرود وقلق الصيرورة، وهي غير الخادمة والسائق الذي يفتح الباب، وغير التي تتبرج وتكشف عن أسنانها، وعن ساقيها. فهي المحتشمة والتي ثيابها فيها وليست مستعارة في أي قارة واي محل.

وليست الولد حين يلهو، وليست الورقة التي توضع على الطاولة ويكون الربح والخسارة. وادعها دائما على الرف حين أذهب الى العمل، وإلى الأصحاب. وتحفر بين يدي كلما اشتقت ولزم لي أن تكون حاضرة، فهي تطلع في القنديل، في المصباح فورا وتقول لي: مرحبا، خذني وازرعني، واضعني قصيدة أو مقالة.

❖ أراك هنا في القرية، في تمامك، في قصيدتك، في القرية التي استحالت في شعرك الى أسطورة خاصة بك وحدك.

* صحيح ولكن بمعنى المكان الذي عشت وتحركت فيه وعانيت. هل اشتقت للعرزال والشجر والبنفسج؟ أنا نمت ذات ليلة في العرزال في مكان بعيد قرب النهر. نمنا فيه كما نحن في ثيابنا على ورق العرزال، وكل الوقت النهر يخشخش حوالينا.. كنا ننام على أعواد الأغصان وورق الدلب. هل في الامكان ان نفعل ذلك اليوم. ومازلت قرويا، وكنت أسمع خبر الذئب، وكنت في غرفة القرية، اتحمم والباب مفتوح، ومر هيكل أمامي، مروس وناتئ، لعله الذئب، لعله ما نلهج به ونخاف منه، واذا شعراتي تقف رعبا، ومر هو ولازمت الماء والصابون، ولم اخرج من هذا الاطار، من هذه المساحة الصغيرة، في الصابون والماء، إلى أن نزلت شعراتي الى موضعها وعيناي الى وكرهما ويداي الى الماء، إلى الجلبة وتلك ساعتي كانت هكذا، وكان الوقت الغروب والساعة ساعة سجود، فلا ضجة، ولا هدير سواي، بقليل من الماء والصابون، وكان مضى، ورجعت الى الفلسفة، الى جدي والثياب الى عريّ، والماء إلى الدنيا، الى البخار، الى البحر الذي يجلس هناك، وأنا في القرية حين رجعت إليها والآن ترجع الى وحدها، والذئب لم يستطع أن يمزقها كلها، ولي جزء واسع منها، وهو لي. والذئب فليذهب الى الجاهل والأمي

الى من يكتب ولا يدري فك الحرف، وما له شرف العنزة ليكون عنزة، ولا شرف الحرف ليكون القارئ.

❖ من العالم الذي تفتقده جميعا- عالم القرية- هل تفتقده بشعرك أم تتذكره أم تسجله وتعيد اختراعه؟

❊ في آن معا. سجلت القرية بمعنى التسجيل العلمي اذا اردت. وفي الوقت عينه ارتقيت بهذا العالم من عاديته الى النموذج والمثال الى النموذج الانساني الذي قد يحياه الانسان بعد فترة.

❖ ولكن إذا تقلص هذا المكان الجميل وذاب.. هل تبقى القصيدة؟

❊ تبقى القصيدة لأنها ليست مسحا علميا أو طوبوغرافيا بل مخاطبة انسانية خاصة.

❖ ذات مرة كتبت، «يفسرونه النخلة أو مهرب الدخان / كلما قعد على الصخرة / وتفرج على البلاد» هل تهرب في التفسير أم تتوارى؟

❊ يعتقدون أنني ألعب. وآخرون يشككون. أنا أكتب عن بلادي بطريقتي، على هواي وليس بطريقتك أو طريقة المقال أو الفلسفة. ركبت كما يحلو لي واستطعت ان أفعل ذلك. الشعر ليس ألفاظا أو معاني تأتي خلف بعضها بل لعبة لابد من اتقانها ويكون لديك الملكة أكثر من الموهبة لتتقنها.

❖ شوقي ابي شقرا هل يمكن أن تتخيل العالم بلا قصيدة، بلا شعر، بلا شاعر؟

❊ لا يمكن أبدا. كل الفنون تطمح إلى الشعر. كل شهد، كل مسرحية تطمح الى الرمز الذي هو الشعر. اسطورة «جلجامش» تطمح إلى هذا الرمز الذي هو الشعر. أسطورة «جلجامش» كل قيمتها في الطموحات الساكنة في «جلجامش»، ولولا العوامل المتحركة في داخله لما كان «جلجامش» هذه الشخصية الشعرية الآسرة. كل الحيرة التي فيه. ولولا ذلك لم يبق ولم يصل. دائما طموح الكتابة أن يصل الى النفحة الشعرية.

❖ الروح هي قصيدة. هذه الكواكب والمجرات واللغز الذي فيها وهذا التنكر للحياة الذي يسكنها اعتبره شعرا ونوعا من

الخوف أن يأتي شعراء أقل من القصيدة

الخواء الأول الذي هو غموض. ولا يمكن تاليا التقاط هذا الغموض بالحساب أو بالرياضيات ولا يقدر طبعا اينشتاين أو سواه أن يفعل. هل يلتقطه الشعر أكثر من العلم؟

❊ بلى، يلتقطه الشعر. والعلم يلتقطه أيضا، ولكن كل هذا الوجود الغلط هو شعري. القمر لأنه غلط هو شعري ولو كان صحيحا لصعدوا إليه وبتقنيات معينة سحبوه إلى الأرض وأصبح أرضا.

❖ كيف ترى إلى الشعر مقابل التقنيات... الالكترونيات؟ ومن يسبق من الى الخيال، إلى الروح؟

❊ كما الالكترونيات كل يوم تتعاظم وتقوى وتبغي، وتحرق المسافات وتتقدم الى الكون اللامتناهي وإلى الشموس المحترقة، هكذا الشعر الذي يرتطم بالنفس وترتجف هي، ولا كوكب مثلها يرتطم، ولا غبار يصعد من الاصطدام، بل يكون الجرح ويكون عميقا، ولا ينصرف من هذه المروج والفجوات بل هو فيها ولا خرمشات، في رأسه من العليق ولا في هيكله. ولا عجب أن يسبق الشعر كل المبتكرات فهو في عصرنا وفي حقبتنا الآن، يأخذنا إلى وأكثر الى حيث تأخذنا الالكترونيات، الى الاوهام الراقية، إلى المطارح التي تتيه في وجودها وفي رقعها الكامن وفي استرسالها الكافي. والشعراء لا يختفون ولا يلعبون بالازرار، بل هم في الطرافة واللياقة والأسباب الثقافية العالية، وهم الذين يصقلون المفردات ويضعون اللغة بل اللغات، ومن ألوانهم يكثر الأرجوان، وتكثر الألفاظ، وتكون النتيجة انه موجودة من عصر إلى عصر، ومن حقبة إلى حقبة. ولا تقوى أبواب الجحيم عليه، والشعر له السطوة وله المهمة والملكة والموهبة والقدرة على الأيام، فلا يبوح في لحظات في برهات، في سرعة ضوئية، لاننا نزداد به رفقة وحنانا، والالكترونيات لا تجلب لنا غير وجع العينين، وان التقت معه في سواء السبيل، سبيل الحركة والتعمق في السهر وبلوغ الناحية الثانية المظلمة من الوجه الانساني والوجه المادي.

❖ قلت مرة إنك صرت شاعرا لتنتقم من الحياة. هل أنت راض

عن الحياة أم عن الانتقام أم عن ذلك المسرى بينهما؟

* أعتقد أنني انتقمت من الحياة دون أن أجرحها ولكن عبرت عن الذي عبرت عنه بطريقة انتقامية وشريفة ونبيلة. وكما يقولون بالفروسية أي الذي يقلب الآخر عن الحصان هو المنتصر. أنا قلبت الحياة عن الحصان وانتصرت عليها بهذه الطريقة. لم يكن لدي طريقة اخرى ولا سلاح. سلاحي القلم والخيال. هذا الخيال الذي أوصلني إلى أبعد ما يكون وهو الذي ارضاني وجعلني من أكون.

- الخيال العظيم وما أملكه في داخلي منه وافر وغزير.

❖ **فقدان والدك في الطفولة ترك أثرا عميقا في حياتك وشعرك في مرحلة ما هل أبدلت حضور الوالد وبحضور اللغة بحضور القصيدة؟**

* نعم، اللغة صارت كل شيء، والشعر صار كل شيء، والقصيدة أيضا. ولكن طيف الوالد وشبح الوالد كان هو المسيطر. كتاب «ماء إلى حصان العائلة» كان عنه، وانطلاقا منه، وبالرجوع إلى جزء من الحياة اللبنانية لم يذكره أحد وحفظتها في قالب مختلف، واشتغلت على تصعيدها. الوالد كان هو البطل وفيه كل الصفات وأسراره فيه. فقدان الوالد أعطاني مسؤولية مجانية قبل الأوان. جعلني رجلا قبل عمري. وبفقداني الوالد فقدت كل شيء.. فقدت الرحمة في حياتي أو النظرة الأبوية الحاضنة التي تفكر عنك وتساعدك وتنفق عليك وتبقى تسأل عنك.

❖ **لدي سؤال حول حلقة الثريا الأدبية التي انشئت عام ١٩٥٦ وكنت أحد فرسانها الأربعة، ومنها انطلقت الى مجلة شعر فيما بعد وخصوصا انني سمعت عن طبع دفاترها ومحاضرها ووقائعها.. تلك الحقبة الغنية في تاريخ الحياة الأدبية في لبنان. كيف تنظر اليها الآن من تلك المسافة وذلك المكان المرتفع الذي تقطنه في الجبل؟**

* كنا حلقة الثريا وفي حلقة الثريا وكنا الثريا المعلقة في الدار والتي تشع في الفضاء، وكنا وحيد القرن في تلك الغابة من الخمسينات غابة الأدب من نثر وشعر وغابة الحرية والخلق والابتكار. كنا أربعة لمسناها، وكل له جسده وهيكله في مطلع التكوين، وكل له غناؤه المفرد، وكل له متنه الذي عليه، كما وحيد القرن تأتي العصافير والطيور وتقع هنا على القمح والحبات المغذية، وكنا بعد في مبتدأ العمر، صغارا مندفعين لا يوقفنا شيء من العقبة بل نحن نتحاب ونتآخى والآخرون لنا رفاق وتحديات والوان من المنافسة وأغصان من الحوافز التي تشعلنا وتنقلنا من حال إلى حال. لمسناها في ١٩٥٦، حين كان الأمر اشتعالا ومغامرة وكانت الرعاية والظلال لمجلة الحكمة العريقة، للقيم عليها والمدير الذكي الروائي والقاص والمترجم البارع، والالمعي الاجتماعي والسائر دائما في المرتفعات وفيما بعد في مساحة حياته النضالية والسياسية في النثر السياسي واي نثر وأي شأن وأي موضوع وكان جورج غانم القطب الآخر في نثره وفي شعره النابع من مرتفعات الرومنطيقية وأقاصي العاطفة الانسانية ومن تمايلات الغزل ورقائق اللذة والعنفوان. وكان أن هذا الشاعر والناشر ذهب الى جوار الله راحلا عن دنيا ما كانت لتسعه في طموحاته وتحدياته ومشاريعه، وفي أمواج نفسه الحالمة بالمجد والاستباق والاندفاع. وكان رحيله في زمن ما ذي أثر إذ نقد الأدب اللبناني أحد ممثليه الحقيقيين في تراثه الشائق والمتين، على غرار والده الشاعر عبدالله غانم في عمق ما أبدعه من رسالة وفتون لهذا التراث.

❖ **ومن كان معكم في الحلقة أيضا؟**

* وكاهن في الحلقة الناشئة ميشال نعمة الشاعر ولا أقول الناثر، بل أقول اللغوي الذي ينبثق من ذاته ويؤدب إلى ذاته ويهتدي الى ذاته وحين لم يستطع أن يقدم سوى مجموعة قصائد وسوى مجلة رعاها وحدب عليها باسم الثريا، فانه كان لغويا وكان كلاسيكيا انما ينجذب إلى ما هو على القاعدة، وعلى الوزن والقافية، ولم يمنح قلمه الحرية وغليان العصر ونار الانشقاق والتقدم، وكان أن صحته ساءت في تلك

الخيال هو الذي أرضاني وجعلني من أكون

الستينات، في مطالعها، ولم يمهله الرب كي يغرق في المغافر وفي الكناس الى آخرها فاستلبه من زوجته الشابة ومن عائلته: ومن تلك التجربة التي ينتمي اليها، وهو فتى آخر من جيل راح يبرعم ويحاول الرقص والفنون شتى في التراث اللبناني. وكان في الحلقة أنا، وكنت البنيامين كما اطلق علي فؤاد كنعان هذا الأصيل اللبناني والخلاق في منكراته وفي زواياه كلها، وفي نوافذه وفي قصوره التي بناها وفي سياق أدبنا الهائم المتطور. وكنا معا أصدقاء وأحباء اذ نتلاقى فكأن العيد حل بيننا وتحسدنا الروزنامة اذ نحن نخترع المناسبة والضحكة والفرح الكياني وكلما جمعتنا المجالس وغرقنا في الكلمات فنحن في أشد المسؤولية والجدية وفي كوننا نحرص على التجديد وعلى أننا جماعة مختارة، ولولا ذلك لما كان لنا انتاج، ولما كان لنا تأثير في غيرنا، في مجتمعنا وفي الرحابة المطلقة المفتوحة لنا.

❖ **كيف ترى كشاعر اتجاهات السفر الحديث اليوم وآفاقه وخصوصا انك من الذين أسسوا في حلقة الثريا ومجلة «شعر» لمشاريع تغيير وتحولات؟**

❊ لا تهمني الاتجاهات بقدر ما يهمني الشعراء. عندما يكون هناك شعراء حقيقيون يصير لدينا اتجاه. يا أخي لما كنا في مجلة شعر، لا أحد كان يدرك ماذا يفعل؟ هل كان يعي ادونيس ما يفعله؟ كان هناك قصة الاسطورة، وروحي يا أسطورة وتعالي يا أسطورة. استخدمها واشتغل عليها خليل حاوي وحكى عنها جبرا ابراهيم جبرا واسعد رزوق. جماعتنا لكي يلحقوا حالهم ولا يفوتهم القطار، ركضوا خلف الأسطورة. فماذا أفعل؟ ولعت النار وكل ينفد بجلده، أنا لم احترق بالنار ولا ركضت خلف الاسطورة لكي أحجز كلينا في الجنة. أنا ركضت في صحن القصيدة لصنع اسطورتي الخاصة.

❖ **أود لو نعود قليلا إلى حكايتنا مع الأرض واللغة، الى كلمة هناك تنتظر الشاعر كالاسراب فوق الرؤوس. إلى قصيدة الطريق الآخر؟**

❊ الشعراء هم الأسراب التي تحلق وهم الذين يرسمون الحدود. ويأخذون الرحيق قبل النحلة. وإذ نرجع الى حكايتنا الى الأرض التي نحتويها بالغلة، وننقذها بالكلمات ونمطر عليها بالمعاني، ولا تساوي بين من يسرق ومن يأخذ ومن يعطي. ونختار الصف الذي فيه أمثالنا، وندرك أن الوشاح، أن الرتبة لنا، وأننا ننتظر أن يبدأ الاحتفال لنسترسل في المهمة، ونستقوي بالسابقين، بالمقدس، بالروحي ولا نحرق العتيق، وانما ننفضه، ننفض الرواسب والمعلقات، ولكن ما باله الشاعر يمضي في الطريق الآخر ويختار المصير الأدنى والقلم الرصاص الذي لا يرسم اللوحة حقا.

❖ **نعرف الكثير عن انجازات مجلة شعر ودورها في حركة الشعر الحديث. ولكن برأيك ألم يكن هناك من ثغرة، من عثرة، من جانب سلبي؟**

❊ اعتقد انها أعطت الحرية للشاعر بفائض زائد قليلا واستثني من كلامي هذا شعراء المجلة لأنهم بغالبيتهم دخلوا في الارتقاء الطبيعي، وفي التدرج والتطور من الشعر الموزون المقفى الى التفعيلة الى الشعر الحر الحديث الى قصيدة النثر وآفاق التجريب. أما الآخرين فجاءوا ليتابعوا من تلك النقطة دون العبور مما أدى الى الالتباس المجنون وإلى تفجر سجالات من حين لآخر تعيد النقاش إلى بدايته ووسط فوضى التجارب.

❖ **سؤال أخير، ثمة كلام يطلق عن استيعاب للشعر من قبل فنون أخرى. أو القول بانتهاء دوره لصالح الرواية أو الصورة أو ما شابه، ما رأيك؟**

❊ أنا أرى العكس. أجد أن الرواية تطمح لأن تكون شاعرة، وأن الفنون كلما اقتربت من الشعر تنجلي أحسن وتصل أفضل الى السامع والقارئ والمشاهد. الموسيقى مثلا حين تركز في الاطار العلمي فقط تخسر. بينما الموسيقى التي تقترب من الشعر وأجواء الشعر هي الرابحة وتلذ أكثر واللذة دائما شعرية لا محالة.



وداع سنغور أو تجديد اللقاء به

شربل داغر *

كنت أنهي كتابا عن الرئيس - الشاعر السنغالي ليوبولد سيدار سنغور عندما بلغني خبر وفاته، وهو كتابي الثاني عنه، وبعد لقاءات عديدة جمعتني به، ترقى في أبعدها الى عشرين سنة بالتمام والكمال. إلا أنني تحققت، في استرجاع لذاكرتي، من أنه غاب عني منذ وقت بعيد، قبل أن أعرفه أساسا. غاب وراء نظارته السميكة، وجلدته المعتمة، واستقامة رقبته على كتفيه التي تجعله قلما ينظر الى أعلى أو أسفل، بل أمامه وحسب، غاب بعد أن أخذه الشعر، بل خطفه من أمام عيون غيري، قبلي.

وهو لم يغب واقعا عني في لقاءاتي العديدة معه، بل كنت أمني النفس دوما بمعرفة أشد له، لما تضج به هذه النفس من اعتمالات وشجون، من دون أن يبلغني منها سوى هذه الوقفة المهيبة، وهذا النبل الانساني العالي والمترفع في آن.

في المرة الثانية أو الثالثة، وكنت على موعد صحفي معه في طنجة، تأخر عن الموعد الموعود، إلا أن عاملة الهاتف أبلغتني قبل ميقات الموعد بتأخره، على مأدبة غداء رسمية، كما وصلت دراجة نارية رسمية الى الفندق تبلغني بوصوله القريب. يومها لم أتحقق كثيرا من انضباطية سنغور اللطيفة لأنني كنت مشغولا بأمور عديدة وملحة، وضاغطة مثل رطوبة طنجة الشديدة، وأنا متمنطق بربطة عنق تضيق على خناقي، من دون أن أقوى على التخلص منها قبل نهاية الموعد الصحفي نفسه. وزادت منغصاتي، يومها، إذ كان علي الاستعانة بمصور فوتوغرافي من المدينة، اكتشفت قبل دقائق من المقابلة بأنه يدير محلا للتصوير غير بعيد عن الفندق؛ وكان عليه بين دقيقة وأخرى أن يعود إلى محله، بل كان علي، أنا، أن أتفقده في محله بين دقيقة وأخرى. فبات اللقاء بسنغور أشبه بالضائقة، لا بالصيد الجميل والثمين، وبات علي أن أتخلص من هذه المهمة، الثقيلة بالتالي، فكيف إذا تعطلت آلة التسجيل ما أن باشرت بالمقابلة نفسها! يومها، مد سنغور يده الحانية إلي، وأتبعها بجملة للتخفيف من جزعي، فانتبهت إلى لمعان مضيء خلف نظارته، وإلى أن سنغور نطق جملته ببطء شديد، متوقفا عند مخارج الأصوات كلها، بعناية حانية ومترفة في آن بكل حرف من حروفها.

لم يتخلف عن موعد في لقاءاتي العديدة معه، بل توقعت تخلفه عن واحد، عندما وصلت الى الرباط قبله، لتهيئة اجتماع الهيئة التنفيذية للمنتدى الثقافي العربي- الأفريقي مع أمين عام المنتدى الوزير محمد بن عيسى، بعد أن بلغتنا الأخبار بأن ابنه قضى.. انتحارا. يومها وزير الدولة المغربي مولاي أحمد العلوي خفف من روعنا، الوزير بن عيسى وأنا، وأجابنا: سنغور لا يتخلف عن

* شاعر وأكاديمي من لبنان.

موعد! فعلا، لم يتخلف سنغور عن الموعد، إلا أنني قضيت معه اجتماعات الهيئة التنفيذية على مدى يومين- بعد أن تم تكليفي بمهام الأمانة العامة للهيئة التنفيذية- من دون أن أقوى على النظر إلى عينيه.

إلا أنني نظرت إلى عينيه طويلا في مرة أخرى، في مطعم قرب «الصخيرات» في ضاحية الرباط، بل انتبهت إلى لمعانهما الشديد، عندما شرع الوزير العلوي في الغداء في رواية أخبار تنافسهما معا- وهما طالبان في (السوربون)- على خطب ود طالبة برازيلية مشيقة، فكان أن خسرها الاثنان.

غاب سنغور عني من دون أن يختفي تماما من حياتي، إذ أنني أمضيت معه لقاءات متجددة، أخرى، عبر الاوراق، عبر الشعر، الذي يجمعنا ويبقى بعدنا، إلا أن هذا الأمر ليس بالهين، وقد واجهتني صعوبات جمة في عمليات ترجمته، طبقا لما تعنيه «الترجمة»، لو عدت إلى معانيها المشتقة من اللاتينية. ففي هذه الأصول أجد التعريف التالي، وهو أن الترجمة تقوم على «الذهاب بالشيء إلى أبعد، على تمريره، على (تدبير) اجتيازه». ذلك ان الترجمة ليست بالعملية الهينة، وإنما الصعبة التي تتطلب مقادير من العمل، قد لا تكون كافية في منتهاها.

هذا ما عرفته في ترجمة سنغور خصوصا، إذ كان لي أن أواجه معضلات العبور بين لغة وأخرى، ليس بين الفرنسية والعربية وحسب، وإنما بين فرنسية قديمة في بعض مفرداتها، وأفريقية خصوصية في بعضها الآخر، معطوفة على استعمالات مبتكرة في بناء العبارة، مستندة إلى تجارب السوريالية في عمليات الاسناد الحرة والمبتكرة.

ففي قصائد سنغور أقع على سجلات من المفردات المكونة- لو أجمعها- لـ«تاريخ طبيعي» لأفريقيا، إذ تتضمن القصائد في مفرداتها سجلات عن نباتات أفريقيا والسنغال، ومعادنها، وحيواناتها وغيرها. وهو ما وقعت عليه في المفردات الأخرى كذلك، إذ عدت في بعض الأحيان إلى أكثر من قاموس «تاريخي» للغة الفرنسية، أو إلى قواميس عن التراكيب القديمة، أو إلى استعمالات وتراكيب لاتينية، أو إلى ألفاظ مستقاة من لغات سنغالية مختلفة، ولا سيما من «الولووف» لكي أتوصل إلى ترجمتها، غير أنني لم أنجح في بعض الأحيان في العثور على بعض هذه «الفرائد اللغوية» مما جعلني أمتنع في عدد قليل منها عن ترجمة بعض المقاطع. بل وقعت في أحيان عديدة على تراكيب شديدة «الحذلقة» تبعا لأثر بين مستقى من التجارب السوريالية، على ما تحققت، ولا سيما في جعل الصفة قبل الموصوف، أو في تبعيد صلات التشابه التي تبنى عليها الاستعارة. وتأتت الصعوبة في أحيان أخرى، غالبة، من إيقاعية المبنى التركيبي، حيث إن سنغور يحذف في أحيان كثيرة أدوات التنقيط الدالة على علاقات الترابط، علاقات المعنى بالتالي، في الجملة، ما يبلبلها، ما يجعلها «زائغة» في صورة عمدية، ما يقيم المعنى في تردد مشع ومحير في آن. ذلك أن سنغور طلب من الجملة إيقاعها، المتلاحق، المتعالق، وفي النفس أحيانا، إلى هذا، ضمّن سنغور قصائده ألفاظا عديدة من لغات السنغال الشفوية، فأجريت ترجمتها مباشرة، مستندا إلى هوامش سنغور نفسها في الطبعة الفرنسية التي عدت إليها.

غير أن صعوبة قصيدة سنغور تتأتى قبل ذلك كله، من الحذف الشديد الذي تبنى عليه، ومن التجريدية التي تنتهي إليها بالتالي بعد أن تتم ترقيتها، وفق هذه العملية، من ملموسيتها الشديدة. فقصيدة سنغور ملموسة، حسية، تقوم على تناول حسي للعالم والأشياء والكائنات، إلا أن هذا التناول يفقد أحيانا، بفعل الحذف الشديد، بعض ما كان يحيل إليه أو يعينه، فيصعب «وصول» المعنى، فكيف «تمريره» و«اجتيازه» للغة إلى أخرى! قصيدة صعبة الوصول بالتالي، ما يجعل عمليات الترجمة محفوفة بالمخاطر الكتابية الجميلة، بل محفزة أيضا.

وهكذا يكون الوداع تجديدا للقاء.

أناشيد أخرى

(مقـــاطع)

وراء أية ليلة عاصفة منذ ثلاثة ايام يختبئ وجهك؟

وأية ضربات رعدية جعلت هذا القلب، قلبي، ينتفض من سريره
عندما ترتجف جدران صدري الواهية؟
أرتعد من البرد، أسيرا في فرجة الندى
آه! تاهت خطواتي في مواطئ الغابة الخادعة
أهي العارشات، أهي الأفاعي، تعوق خطواتي؟
أنزلق في حفر الجزع، وصراخي ينطفئ في حشرجة مائية.
ولكن متى أستمع الى صوتك، إلى الحبور المنير للسحر؟
متى أتمرى في المرآة البشوشة لعينيك الفسيحتين مثل خليج؟
وأي قربان يريح القناع الأبيض للآلهة؟
أهو دم الدجاج أو الجدي أو دم شراييني المجاني؟
أهي تباشير نشيدي في وضوء عزتي؟
قولي فقط الكلمات المواتية
هذا المساء، يا حبيبتي، وجهك سماء من مطر تجتازها خفية أشعة عينيك،
أوه! نهيم خراف البحر صوب «كاتاماج»! حين كان يزلزل القرى الليلية
الدجاجة البيضاء وقعت على الجنب، وحليب البراءة اعتكر في القبور
الراعي الأمهق رقص على (إيقاع) طام- طام احتفالي لموتى السنة.
الأسياد بكوا في «دياخاو» ولكن أي أمير رحل صوب حقول الهاجرة؟
كيف النوم هذا المساء تحت سمائك التي تنغلق؟ قلبي طام- طام مرتخ من دون قمر.
لا أعرف في أي وقت كان ذلك، أخلط دوما بين الطفولة و(جنة) عدن
مثلما أجمع الموت بالحياة- جسر من النعومة يربط بينهما.
ذلك أنني كنت عائدا من «فا أوي»، بعد أن ارتويت من القبر الاحتفالي
مثل خراف البحر إذ ترتوي عند نبع «سيمال».
ذلك أنني كنت عائدا من «فاأوي»، والرعب في ذروته
وكانت الساعة التي نرى فيها «الأرواح»، عندما يكون الضوء شفافاً
وكان من اللازم الابتعاد عن الدروب، لتجنب أياديهم الأخوية والميتة.
كانت روح قرية تخفق في الأفق، أكانوا أحياء أم موتى؟
«لتكن قصيدتي السلمية الماء الهادئ على قدميك ووجهك
وليكن ظل فناء بيتنا طريا على قلبك»، قالت لي.
أياديها الناعمة أعادت إلباسي الوزرة التي من حرير
واعتبار حديثها سحرني بأطباقه الشهية- نعومة حليب منتصف الليل
كانت ضحكتها أكثر ايقاعا من «خالام» شاعرها الجوال
نجمة الصباح أتت تجلس بيننا، وبكينا بمتعة
- يا أختي البديعة، احفظي إذن حبات الذهب هذه، ولتنشد الألق المعتم لحنجرتك.
كانت لخطيبتي الجميلة، وما كانت لي خطيبة.
- يا أخي المنتخب، قل لي ما اسمك، يجب أن يرن عاليا مثل «سورونج» ويلمع مثل سيف بوهج الشمس. أوه! انشد اسمك فقط.
قلبي صندوق من الخشب النادر، رأسي رق قديم من «دجينيه».
انشد فقط نسلك، ولترد عليك ذاكرتي.
لا اعرف في أي وقت كان ذلك، أخلط دوما بين الحاضر والماضي
مثلما أجمع بين الموت والحياة- جسر نعومة يربط بينهما.
لو كان في مقدوري سحب قلبها، مثل صياد فوق الشاطئ المستوي
لو كان في مقدوري سحب قلبها من حبل سرتها.
مديد لكنه مديد هذا الأسف عند بوابة الجنوب- لا تشفقوا على اعتزازي.
متى الابتهاج بصياح الشحارير المعدني، بالأقدام الهادرة في الغيوم؟
أنا المستنقع بطول الفصل. لا توجد يمامة تشرب الحب فيه.
إنها ثمرة (شجرة) «السبوتة» تقرض دود الغياب.
التحية لاسمي فقط على الجناح الأبيض للنورس

وأهدي بيد من عنبر الجموح الكبير لصدري.
غائبة غائبة، أوه أيتها الغائبة مرتين فوق الجفاف المتجمد
فوق جليد الورق العابر، فوق ذهب الرمال الابيض حيث ينبت الشعير وحده.
غياب وغياب وعيناك السهميتان عابرتا آفاق البلق الآفاق الخضراء للسراب، وعيناك المترحلتان عن أسلافك البعيدين.
بات ذيل الصوف على الكتف الضيق، مثل السهم الذي تحدى الحيوان الأصهب بات خوذة زرقاء تتكسر عليها حربات حبي.
استمع الى دمك الذي يقرع طام- طامه في صدغيك الايقاعيين الواخزين
أوه! استمع- وأنت بعيد للغاية وراء الكثبان الخمرية استمع إلى العيون التي ترتجف، حين يقفز فهدك أحمر
استمع إلى اليدين الصوتيتين، مثل الموج على الشاطئ.
أما عاد جاذب عيني يمسك بك بقوة أكبر من نشيد الحوريات؟
آه! أكبر من نشيد المنطلق؟ قل بنار الأدغال صوت الحبيب
غائب غائب، يا غائبا مرتين مظهرك الجانبي الذي يظلل الأهرامات
منقار لا جدوى منه عصفور عديم الجناح، أنزلق على طول وجهك الشفاف.
كنت تنزلقين على طول يدي، قبلاتي، في غموض ما بعد ظهر عاصف
أقواس زيتية وسمك ضاحك، نهر هارب له يدان من قصب لا جدوى منهما.
تعب رأسي، خليجي! لست سوى صورة فوتوغرافية ترتجف
منظر رطب في «جزيرة باريس» التي لها ابتسامة ذات أزرق منقض.
هكذا صور الموتى، أقول الموت بعيدا عن أوجاع الرأس.
فلا أدهن بمر ذراعيك، ولا بزيت وجهك
فأموت من دون وداع، ولا أشرب حليب النهار!

لو كنت في هذا الوقت الضوء الذي ينام على أشكالك المتموجة في منحوتتك
الضوء الأخضر الذي يحيلك ذهباً، الذي يجعلك شمس ليلتي الرائعة..

أناشيد للسيدة
(مقاطع)

يد من ضوء داعبت رموشي التي من ليل
وابتسامتك ارتفعت فوق الضباب الهائم رتيبا فوق نهري
قلبي رد صدى النشيد البكري لعصافير السحر
مثل دمي الذي وقّع فيما مضى النشيد الأبيض للنسغ في أغصان الأيدي.
ها هي زهرة الأدغال والنجمة في شعري وعصابة الرأس التي تزنر جبهة الراعي- الرياضي.
سأستعير الناي الذي يوقع سلام القطعان
وطوال النهار جالس في ظل أهدابك، قرب «نبع فيملا»
أمينا، سأرعى الخوار الأشقر لقطعانك.
ذلك أنه في هذا الصباح يد من ضوء داعبت رموشي التي من ليل
وطوال النهار، قلبي رد صدى نشيد العصافير البكري.
احتفظت طويلا، طويلا بين يديك بوجه المحارب الأسود
المضيء بأنوار الغسق القاضية.
من الرابية، رأيت الشمس تغرب في خلجان عينيك.
متى أرى بلدي من جديد، وأفق وجهك المنبسط؟
متى أجلس من جديد على طاولة ثديك المعتم؟
وفي الظليل كان عش الحوارات الناعمة.
سأرى سماوات أخرى وعيونا أخرى.
سأغرف ماء لعطشي من شفاه ندية أكثر من الحامض
سأنام ظليلا تحت سقف ضفائر أخرى بمنجاة من العواصف
ولكن في كل عام، حين يشعل (شراب) «روم» الربيع الذاكرة سأفتقد موطن ميلادي، ومطر عينيك فوق عطش المفازات.
صاحبتك حتى قرية الإهراءات، حتى بوابات الليل

ووقفت من دون كلام أمام لغز ابتسامتك الذهبي
شفق قصير حل على وجهك، نزوة إلهية.
من عالي الرابية، ملجأ الضوء، رأيته ينطفئ ألق وزرتك
وخوذتك مثل شمس غاطسة في ظلال حقول الأرز
أحاطت بي الهموم من كل صوب، والمخاوف الأبدية الأكثر غدراً من النمور
- لا يقوى الفكر على إزاحتها أبعد من آفاق النهار.
أهو الليل في صورة دائمة، أوه! والرحيل من دون وداع؟
سأبكي في الظلمات، في جوف الأرض الأمومي
سأنام في صمت دموعي
إلى أن يلامس جبهتي سحر فمك الحليبي.

* * *

لكن دروب الأرق هذه، هذه الدروب الهاجرية
وهذه الدروب الطويلة الليلية!
متحضر منذ وقت بعيد، لم أنجح بعد في إزاحة الإله الأبيض للنوم.
أتكلم لغته نفسها، إلا أن لكنتي متوحشة!
الظلمات سوداء، عقارب الطريق بلون رمل الليل
وغيوم من خمود تضغط على صدري، حيث تنبت أجمات وحشرجات
ها هي، اليوم، إذن، أختي النسمة تزورني في «جوال»
في الساعة التي تغني فيها عصافير غريبة، مرسلون قدماء من الأسلاف، في ندى المساء.
ذكرى وجهك ممدودة فوق حلقي، خيمة متحمسة من «تاغنت».
قبة تحيط بها غابة شعرك الزرقاء.
ابتسامتك تعبر من جهة إلى أخرى هذه السماء التي لي، مثل المجرة.
والنحل الذهبي يطن على خديك الظليلين مثل النجوم
وصليب الجنوب يلمع فوق طرف ذقنك
والعربة تتوهج في الزاوية العليا لجبهتك اليمنى.
أقول الفرح الهادئ الذي يغمر قلبي أكثر من (نهر) «النيجر» في الشتاء
سأصرخ (بهذا الفرح) لحيوانات «الشورى»- استمعي إلي!
سأصرخ به للمخطوبين المتحادثين فوق حصيرة الشاطئ- استمعوا إلي!
وسأستريح طويلا (في هدأة) سلام أزرق- أسود
طويلا سأنام (في هدأة) سلام «جوال»
إلى أن يعيدني ملاك الفجر إلى نورك
إلى واقعك الفجائي والقاسي، يا حضارة!

* * *

لا تتفاجئي يا صديقتي ان غلب الحزن على لحني
وإن تركت قصبة القلم إلى الخالام و«التاما»
ورائحة حقول الأرز الخضراء لصالح عدو «التابالا» المزمجر.
استمع إلى تهديدات المسنين - العرافين، وغضب الإلهة المدفعي.
آه! ربما غدا يسكت صوت «الديالي» القرمزي.
لهذا يصبح إيقاعي أكثر إلحاحا، وتنزف اصابعي فوق الخالام.
ربما غدا، يا صديقتي، أقع فوق أرض مقلقة
متحسرا على عينيك الغاربتين والطام- طام الغائم
وستفتقدين في الظل الصوت الحارق الذي كان ينشد جمالك الأسود.

* * *

رفعت إليك أغنية ناعمة مثل وشوشة حمام في الظهيرة
وكان يصاحبني ضعيفا «خالامي» ذو الأوتار الأربعة
نسجت لك أغنية، وما استمعت إلي.
أهديتك زهورا برية، عطرها سري مثل عيني ساحر.
ولألقها غنى الشفق في «سنغومار».
أهديتك زهوري البرية. أستتركينها تذبل
أوه أنت التي تتسلين في لعبة الزوال؟

* * *

كنت جالسا على نثر مقعد، في المساء.
ساعات الحرس تصطف أمامي، برتابة أعمدة الكهرباء فوق طريق حين أحسست فوق وجنتي الفاترة بأشعة وجهك السمراء الذهبية
أين رأيت هذه السحنة التي لها لون «تاتا» الأنوف؟
كان ذلك في أيام «بور - سين سلمون»

وكان والد جدي يقرأ وجه الخطيبة فوق قصدير الينابيع.
ولكن اية طراوة في نهاية النهار هذا! وهو الصيف (مقيم) في شوارع قلبي.
أشجار من الورق الذهبي، أزهارها المتوقدة من العندم الهندي- أهو الربيع إذن؟
للنساء مشية السابحات اللطيفة فوق الشاطئ
والعضلات الطويلة لسيقانهن أوتار قيثارة تحت جلودهن الذهبية البيضاء.
خادمات بياقات ملكية يرحن ويجئن لسحب الماء من ينبوع الساعة السادسة
وقناديل الغاز سعفات نخيل عالية، تغني فيها ريح شكاويهن
والشوارع هادئة وبيضاء، كما في قيلولات الطفولة
أوه يا صديقتي التي لها لون أفريقيا، مددي ساعات الحرس هذه.
الجوعى يحملون (معهم) كنوز الفطنة هذه!
كم ابتساماتهم ناعمة! إنها ابتسامة موتانا الذين يرقصون في القرية الزرقاء.

* * *

– أيدي الليل هذه، يا أختي، فوق رموشي!
– احزري موسيقى اللغز.
– أوه! إنه ليس الحيوان البهيمي الذي هو الجاموس، ولا القوائم الخافقة لصفيق الجلد
ولا ضحكة الأساور في أعقاب الخادمات البطيئات
ولا أوتاد النوم الثقيلة، ولا إيقاع الطرقات المرهقة.
آه! «بالافونج» أقدامها وزقزقة عصافير الحليب!
الأوتار العالية لـ«الكورا»، الموسيقى الدقيقة لوركيها!
إنه لحن المهر الأبيض، والمشية الملكية للنعامة.
– ولقد تعرفت على السيدة، على الموسيقى التي تصنع يدي، وعلى رموشك الشفافة للغاية.
– أطلقت عليها اسم ابنة «أرفنج من سيجا».
وسنعوم يا صديقتي في حضور أفريقي.
أثاث من «غينيا» ومن «الكونغو» جهم ومصقول، معتم وهادئ.
أقنعة أساسية وصافية فوق الجدران، بعيدة ولكن حاضرة بقوة!

طاولات واطئة شرفية لضيوف وراثيين، ومن أجل امراء «البلاد العالية».
روائع وحشية، حصائر سميكة من الصمت
وسائد من ظل ولذائذ، وضجيج نبع سلام.
أقوال كلاسيكية؛ بعيدا، أناشيد متبدلة مثل وزرات في السودان.
ثم قنديل ودي، وطيبتك لهدهدة هاجس حضورك
أسود أبيض وأحمر أوه! أحمر مثل أرض أفريقيا

* * *

وجهك جمال الأزمنة القديمة! لنخرج الوزرات المعطرة ذات الألوان الماضية.
ذاكرة أزمنة من دون تاريخ! كان ذلك قبل ميلادنا.
كنا عائدين من «ديونيوار»، وكانت أفكارنا تتباطأ فوق ألسنة بحرية حيث تلتمع، مثل صدى خفيف من الحرير، أجنحة المدائح الموقعة.
حيوانات «الشورى» ترصدها في نشوة عند مرورها.
والنجوم فوق البحر المقعر كانت صدى إلهيا آخر
والمجاديف الايقاعية والبطيئة كانت تسيل شهاباً.
مثل تمثال، قناع مقدم السفينة منحنٍ فوق الهاوية الصوتية
كنت تغنين بصوت ظليل من الحنان والتعجب مجد البطل منتصباً!
كانت حيوانات «الشورى» تشرب اللذاذات! نفسك سائل.
كنا عائدين من «ديونيوار» عبر الألسنة البحرية غامضين.
حين كان لوجهك، اليوم، تحت زنجار جمال الأيدي الأسود.

* * *

سلخت إذن النعمة الوردية للنحام والأناقة الملتوية التي للمشوق.
اتخذت أهدابك وضعية الأبدي على وجوه التماثيل
ولكن حول قناعك يخيم الجناح الصافي للنورس
وهذه الابتسامة اللجوجة، مثل لازمة وجهك النغمي.
الماسة منحوتة بعناية كبيرة في مشغل معروف
ابتسامتك مثل لغز لي، أكثر لطافة من الألغاز التي كان الأمراء المحتدون يتبادلونها.

استشرت السنين البيض المزهرين بالحكمة
استشرت «كويتي برما» وأسياد العلم
استشرت عرافي «بينين»، بعد رحلة عادوا منها بأجساد لطيفة
استشرت الكهنة الكبار في «بيوري» في دول «موغو- نابا»
استشرت الضالعين في الأسرار من «مامانغير» في حرم الأفاعي.
أبلغوني صمتهم، والعتمة المذهلة لعيونهم، ولآذانهم.
آه! لم أنس الأميرة! لم أنس سوى استشارة قلبي ثاقب الأسوار.
سياجك المتحرك لن يصمد أمام القفزة المخرزية لقلبي، قلب «الديالي».
* * *
بل نسيان هذه الأوهام كلها، مثل جراح في مساحات جرداء في الضواحي
هذه الخيانات كلها، هذه الانفجارات كلها وكل هذا الموت في الروح
- إنه صمت المدن المدمرة، بعيداً هناك في روسيا البيضاء
كل هذا الرجاء الممسوح والمحلوق فيّ- وحدها صبية لها شعر مجنون، ومرصودة للاغتصاب.
في نعومة هذا الربيع الطرية، في نعومة هذا الربيع الزرقاء
آه! الحلم بصبايا هناك، مثلما نحلم بزهور نقية
في أخضر الغابة الرهيب، في ظلمة الغابة العذراء
الاعتقاد بعيون للربيع، بعيون من ضوء لها القدرة على المفاجأة
مثل فرجة في الصباح، أمام الشمس بطلتها.
الاعتقاد بأن هناك أيادي أكثر هدوءا من سعف النخيل
أكثر نعومة من حارسة المهد، «نيومينكا»
أياد ناعمة لهدهدة قلبي، أوه يا سعف نخيل فوق تعبي، فوق نومي.
أحييك أيها الغمد المصقول والمنطلق، أيتها الجبهة الشامخة فوق الأدغال
يا شفاها سوداء ومن أجل الرياح وحدها، اخوانك في مساء الجوق الهوائي.
بل الاستماع الى صوتها البطيء والعميق، طنين برونزي وبعيد!
وقلبها يدق بارتفاع قلبي وإيقاعها هو الذي (لآلات) «التابالا».
الاعتقاد بأن هناك صبية، وبأنها تنتظرني على المرفأ مع مجيء كل بريد والتي تأمل (طلوع) وجهي من فتحات المناديل!
في النعومة الصافية لهذا الربيع، الاعتقاد بأنها تنتظرني، العذراء ذات الحرير الأسود.
ولكن أسينشد العشاق، في الضوء الشفاف للمستقبل؟
أسينشدون بأنغام «الكلارينيت» الحب الليلي لعشاق الأمس؟
فلتكن لي الحصص الجميلة التي للأفواه، وأن أكون غصنا ذابلا، أيها المطر الأخضر!
إن لم ينهض المسيح من قبره في الربيع الأبيض؟ أكره رقص البدايات
إن لم أخطفك فوق حصاني (الذي يعود إلى قوم) «الطوارق»، شادا سكرك على قلبي
بين صرخات وطلقات الدم، وبين صفير سكاكين الرشق.
سأقطع صلات الدم كلها، سأدرب حراسا لحبي
من أجل ليلة واحدة لا نهاية لها. حميمي صوتك أكثر من العش الفاتر
وشفاهك، شفاه الخبز، تريح صدري الصافر مثل أفعى سوداء.
سأقطع صلات أوروبا كلها من أجل أن أشد القصيدة إلى أفخاذ من رمل.
ما همني هذا الاسم المنشد على بيت القربان؟
سيكون الفردوس خالياً من أجلي، وغيابك عقوبة العاشق.

الشـــــاعر الايراني:

سهراب سبهري

عن الصحراء والنبع الغائب وتلك البقرة التي شبعت من رعي النصائح

داريوش شايغان* - ترجمة: يعقوب المحرقي**

سبهري فضاء أخضر

لاشك ان سهراب سبهري واحد من كبار الشعراء الإيرانيين المعاصرين. رسام وشاعر، لوحاته تقطر شعرا، وقصائده ترسم حالات شعرية، للتجربتين مصدر واحد. هذا المصدر كما يبدو لنا علاقته الصوفية مع الطبيعة ومكاشفته الخصبة للإيقاع السري لكل خفقة حياة للبشر والأشياء، وحنينه إلى الجذور. وكما هو وحيد في حياته كذلك في أسلوبه الشعري. انه دائما خارج التيارات، الأفكار السائدة، الاتجاهات السياسية والتي في بلد مثل إيران وللأسف ما هي سوى طعم شديد الإغراء. لهذا السبب توجه برؤيته وبدون توقف إلى اللحظات المليئة بحضور الأحداث المعجزة التي في كل لحظة، ومع كل استرجاع للأنفاس، تنجز المصير اللامرئي لكوننا.

وهذا لا يعني أن سبهري خارج عصره. على العكس من ذلك فروح عصرنا، والانحدار التدريجي للقيم، وظهور فكرة البحث عن الجذور تجد صداها في أعماله. ولكن قلق الشاعر ليس بيأس روح تائهة متباكية على الأطلال المتفحمة للزمن، إنه بحث عن نبع حيث تنبثق كل تجربة إنسانية.

طفل الصحراء، من قاشان التي يعشقها ويلجأ إليها معظم أشهر السنة، فارضا على نفسه نظاما شبيها بنظام التنسك، في العزلة والصمت يعيش وحدته، يحسها، ويقطرها، خالقا منها جدارا هشا يحيط به كهالة النور، مخدرا بهذه الشفافية، مستسلما لنزوته، يمارس موهبته رساما أو شاعرا: متنقلا بين الريشة والقلم، متعاطيا الاثنين بذات البراعة وثبات البديهة.

على حافة تنتظم صفوفا حول الصحراء الوسطى لإيران، مثل حبات فيروز سبحة، تبدو قاشان مركزا لكوكبة من الواحات الساحرة. الخضرة المفرطة على خاصرة جبل تتفتح على ينابيع من المياه العذبة النقية، حيث تلجأ أشجار الصفصاف والحور، والعنادل والسنونو، خالقة وسط رحابة الأرض المجدبة سيمفونية خاطفة، سرابا من الانتعاش والراحة، حيث صفحة التاريخ فارغة كالسراج المقفر للوقت. يعرف سبهري ويتفرد محطات الصحراء هذه. سجادها الأخضر الذي يستقبل الخطى المهتاجة للحجاج، رؤية القبب الزرقاء المشعة في لازورد السماء، إن طوبوغرافيا ارض السراب هذه هي ما يعيد إنتاجه بهياج روحي في قصيدته، كما في رؤية تشكيلية في لوحة.

متجذر في أرضه كأي شاعر أصيل، يرتوي من النسغ المرضع

** شاعر ومترجم من البحرين.

لوطنه، هذا النسغ سواء شئنا أم لم نشأ، في بلد ذي تراث شعري ضخم كإيران له نكهة روحانية.هناك في الواقع ما يشبه الروحانية الطبيعية تمتزج بعبقرية اللغة الفارسية، روحانية تنبعث من هيئة أسلوبها المليء بالغموض، من التعدد المتزامن الكلمات الممتدة على العديد من اللهجات، من التماسك النموذجي للصور التي تحتويها. كل حب يمكن أن يسمو إلى حب إلهي، كل مقهى مكان للفسق ومكان لنسيان الذات، فيها يمكن لكل نظرة أن تكتسب الشفرة القاطعة لرؤية تأملية. ولكن ورغم تشربه بهذا الجو الرؤيوي فإن سبهري يتجنب كل الكليشيهات السهلة التي يزخر بها الأدب التقليدي الإيراني. وريث شرعي لذاكرة خصبة، يعيشها في سياق معاصر لزماننا الحائر، في هذا العصر حيث يسود (صعود الفولاذ)، حيث (الأرض السوداء مرعى للرافعات). وبإيحاء من رعب هذا الاغتراب الكوني يتحول وبفضل حركة عودة، حينا في (رعب شفاف) وحينا في (حميمية متموجة للفضاء المقدس)، وحينا آخر في (نافورة تنبثق منها اساطير الارض).

الموضوع الخالد للروحانية في إيران يجد لديه شكلا متحررا من الأماكن العامة التي ترتادها تقاليد غنية بالصور، شكل يدفعنا للتفكير أحيانا في مراثي ريلكه، و في البحث عن الوردة الزرقاء لدى نوفاليس، وفي الحنين المسائي لطاغور و في العفوية اللحظية لفكر الشرق الاقصى. وبخلاف العديد من شعرائنا الحديثين يمتلك سبهري ثقافة كونية. لقد قرأ كبار الشعراء المعاصرين من الامريكتين وآسيا. يقظ الفكر في نغمة الأعالي، غاسلا عينيه في نسمات الأراضي الشاسعة، سبهري طفل الصحراء الإيرانية الذي يرى عالم اليوم بحياء هلع التجريد.

لا يرغب في أن يحد شجرة نسله السهل الإيراني. يذهب للبحث عن أسلافه الأسطوريين في سلالة (نبتة معجزة من الهند) كما لدى (عاهرة خرافية) من آسيا الوسطى. سبهري يحب آسيا. ما يكنه من حب للطبيعة يربطه بقربى مع كبار شعراء الطبيعة في اليابان والصين. ومن ذلك إقامته الطويلة في اليابان، حيث درس الحفر على الخشب على يد معلم ياباني علمه فن تجريد الفراغ الذي يعد اليابانيون أساتذته.

حبه للهند فتح آفاقه على اللغة الأساسية للأساطير. طفل الصحراء هذا أقام طويلا في فرنسا وأمريكا.

لو سرنا على خطى باشلار في البحث عن (الخيال المادي) لسبهري، لقلنا بأنه شاعر العنصر السائل و منتزع الجوهر المائي. ولكن العنصر المقصود هنا ليس المياه النائمة الخاملة رمز الوعي العميق للذات، كما نجدها عند ادغار الن بو، ولكن الماء كعنصر أصيل يطهر الروح، معمدا إياها في حركة مد لولادة دائمة، الماء كمادة شفافة تجري في الأوردة اللامرئية لكل الأحداث، الماء كمبدأ خيميائي للتحولات: ذاك الذي يثير الشلالات الصغيرة الضاحكة في الحدائق، ذاك الذي يخفق في جداول العزلة، الذي يحلم في قنوات الري الرهيفة، الذي ينام في مرآة بساط نعس، ذاك الذي يسقي نظرة الصباح المنعشة، متفتحا كما القبلة الحذرة في الندى الخافت للتواصل.

سيبدو لنا بان الشاعر يعيد إنتاج النشيد الدائم الحضور للإلهة (اناهيتا) الحارسة القديمة للماء في إيران، لهذه الأرض الشديدة الغيرة من دموعها، ألا يلقي ذلك على عاتق الشاعر استخلاص المادة الكريمة بجهود صبورة وأدعية مستمرة. وللعنصر المائي لدى سبهري علاقة باللون الأخضر، وليس مصادفة أن يكون عنوان اجمل مجموعاته الشعرية (الفضاء الأخضر) فاللون الأخضر للنبوة المحمدية هو أيضا فيض الغلة الخصبة للطبيعة، هناك حيث تنبت الشجرة ينمو العشب ويتفجر البذر النائم من الأرض، وهو الاستقبال الرطب لواحة فيها يتزاوج الماء والخضرة ليصبحا رمزا لكل حياة كما لكل بعث.

إنها ارض (اكسفارناه) حيث لجأ ذات زمان زرادشت، وهي أيضا الجزيرة الخضراء الواقعة في البحر الأبيض على قمة الجبل العالي حيث ينبثق نبع الماء المندفع تحت شجرة عملاقة. وهناك أيضا المعبد حيث اختفى الإمام الغائب، سيد الزمان، والذي سيأتي في آخر الزمان ليختم دائرة عيوننا. الماء والخضرة هما المصدران اللذان ينهل منهما طفل الصحراء بنظرة صافية كالماء، وخضراء كالأراضي الأسطورية للخيال يكتشف سبهري النعاس الكوني الذي يضم الواقع الراهن، وهذا النعاس (الأخضر كحلم الإله) هو ما يعنيه عندما يقول لجميلة عزلته:

حينها
احك لي قصة القنابل التي تساقطت أثناء نومي،
والخدود التي بللها الندى ساعة غفوتي،
وكم من البطات عبرت فوق البحار
وهذه الأوقات المضطربة،
حيث تعبر سلاسل المدرعات أحلام الأطفال،
أخبرني: تحت أقدام أي ملجأ أوثق الكناري الخيط الأصفر لغنائه.

وراء خلفية عصرنا يتفتح العمق السحيق لنعاس الشاعر الذي يشبه (مايا) فيشنو:

النائمة على سريرها الثعباني، ترى في خيالها تفاهة الحالة البشرية التي تتفجر كالفقاعات على محيط المياه الأولى.

والى هذه النظرة المليئة بنعاس سحري يجتمع ملمح آخر ألا وهو

الفكاهة. فكاهة تتكون من سخرية وشفقة، فكاهة تدين السخف الملازم لأكثر عاداتنا اكتسابا وعادية، وما يثيره الحدث الأكثر تفاهة من سخرية متأصلة مثل (هذه البقرة التي شبعت من رعي النصائح) أو (البغل المحمل بالحكم والأمثال العقيمة) أو (الجمل الحامل على ظهره سلة مليئة بالمفاهيم الفارغة) أو هذا اللاهوتي الكتابي الذي يصارع رغما عنه إناء خزف يفيض أسئلة معلقة. بإيجاز أنها كل المواعظ المجانية التي نسرف فيها بلاتمييز، كل(المفاهيم الأخلاقية) التي نفرضها على أقاربنا معتقدين أنفسنا اكثر حكمة منهم. كل الحكم والأمثال اللامجدية التي نؤلفها من جانب إلى جانب، معتقدين حلنا للغز الكون.

لان النصائح التي تكثر من أكلها النفس تشبعها وبتخمة، وهو إشباع يحتوي على خوار ثقيل لبقرة مثلما السلة مليئة بالمفاهيم الفارغة، مع اعتقادنا بإصلاح ذواتنا، إلا أنها تبقى خاوية ولا معقولة في جوهرها ، لأن كل معيار أخلاقي يبقى دائما محدودا بنظرتنا إلى العالم، وإذا اعتقد اللاهوتي بحل كل الإشكاليات في عالمه المصنوع من معتقدات مسبقة، فانه يبقى صحيحا بأنه يصطدم باستمرار كذلك بإناء الخزف المليء بالأسرار التي حين تسقيه تتركه عطشانا.

إذا بقي عمق لعبة العالم هذه حلما يتبخر كفقاعات الصابون، لماذا لا يكون ما فوق الواقعي واقعيا، واكثر واقعية من العالم المألوف للواقع ؟ ألم يعلمنا شاعر كنوفاليس بان الشعر اكثر واقعية من الواقع؟ فالواقع ليس كما هو كائن بل كما يتجلى لنا، وهذا التجلي يعتمد من جهة أخرى على المستويات المتفاوتة لحضورنا أمام الأشياء. بمعنى آخر، يعتمد الواقع، إما على عتمة نظرتنا، وإما على شفافية التجلي والذي بتوسعته اللامتناهية لحقل الاحتمالات يكشف عن الإجابات العليا تاركا إياها من جهة أخرى تبدو كما هي.

هل يخضع مثل هذا التجلي حتميا لذات الشروط المكانية والزمانية التي تتحكم في الحالة المدهشة لعالمنا الحساس؟

يضاف إلى هذه النظرة النافية حيث تختلط السخرية بما فوق الواقع خلجات من الشفقة والرأفة: فالشاعر منجذب بنظرة تتفهم العبث الضروري للوجود محاولة حمايته، مساندته وحبه (لا اضحك عندما ينفجر بالون) (لا اضحك عندما تشق فلسفة القمر نصفين). هذه النظرة لها أصالة تلك التي في السابق تنكر فراغ الواقع لتحل مكانه واقع الحلم. والموقع الذي تلتقي فيه كلتا النظرتين، واحدة تدحض عبث الشيء والأخرى تشهد عليه، وبالعكس فالوجود هو بالتحديد نقطة التقاء هذا اللغز المتفتح مثلا في الابتسامة الغامضة لبوذا.

هذا الموقف المتناقض، والذي من جهة يكشف الفراغ الجوهري للأشياء، ومن جهة أخرى يتركها تنغلق كما هي، مساندا ومشجعا لها على ذلك. هاتان الحركتان المتكاملتان للشد والتراجع، للتأكيد والنفي، للدفع والجذب هو ما يشكل الملاذ الأخير، المظهر المدهش للغز بمقداره الرهيف كجوهر الحلم ينسج الشبكة اللامتناهية للأشياء.

إن في تلميح سبهري الموجز الى نفاق وسطحية المشرعين يتخفى أيضا صراع قديم في الأدب الفارسي وضع وعلى مر الأزمان المفكرين الأحرار أو (الإباحيين الملهمين) في مواجهة مفوضي السلطة من (المحتسبين) والمراقبين والمفتشين. هذا التعارض حري بعدة مستويات من التطبيق: على مستوى المعرفة، سيكون صراع العقل والحب، على مستوى السلوك الأخلاقي هو صراع المفتشين ضد الفاسقين الملهمين (المتصوفة)، وعلى مستوى الدين، وبالمعنى الواسع للكلمة سيكون الصراع بين الطريقة والشريعة. إن كل فارسي مثقف، يعرف وبالتجربة العتيقة بان أية مزايدة أصولية في الشريعة، تغشي النفس اكثر من إيقاظها. وهذا الاعتداء يصبح متعصبا إلى درجة أن الدين ولعدم رضائه عن دوره التقليدي يجهد في التحول إضافة إلى ذلك إلى أيديولوجية سياسية.

ان سبهري ليس غنوصيا، إنه كائن عميق التصوف، والصوفية التي يعتقدها والتي خاض تجربتها هي تلك المرتعشة في أشعار جلال الدين الرومي وفي النظرة الرؤيوية لحافظ و في السكر المدوخ للخيام.

ونواجه هنا مسألة أساسية: هل سبهري متصوف بالمعنى التقليدي للكلمة ؟ نعتقد بان الإجابة بالنفي: هو كذلك بطريقته الخاصة، ولكنه طفل عصره إلى حد لن نتمكن من وصفه بالمتصوف التقليدي، كما هي حال بعض متصوفتنا الذين يتبعون بلا عناء السلسلة التراثية المتتالية. إن لدى سبهري توحدا لطيفا بجميع الكائنات وميلا يقارب الاحيائية والتي بفعلها تنتشر الروح فيما لا يحصى من مجموعات كوكبية حاضرة في كل الأشياء:

في الوردة التي تصبح جهته إلى مكة في هذا النبع الجاري الذي يصبح غطاء لرأسه في الصلاة في نبض النوافذ الذي يصبح وضوءه وفي هذه الكعبة التي في كل مكان، على حافة الماء وتحت أشجار السنط، كما هي في المدن والحدائق، بينما حجره الأسود الليلة المنيرة للروح و(الإشعاع الحي للأرض).

الشاعر يتناثر في غبار الحاضر، كل شيء هو وسيلة لعيد الظهور، الكل يصبح مرآة عاكسة لأحد المظاهر المتعددة للكائن، كما لو أن

فعل حضوره في العالم يشاركه فيه الكون بمجمله.
هذه الرؤية المسماة بوحدة الوجود، حيث يتوحد الكائن تقدم الكثير من التجانس مع الاتجاه التقليدي في التصوف وعلم الكلام الإيرانيين ولكن يضاف إليهما هنا مظهر خاص بسبهري بذاته وهو ما يؤالفه مع تقديس الطبيعة كما نجده عند المعلمين الكبار لفكر الشرق الأقصى.
إن نظرة الرسام لديه تتحقق في الأحداث اللامنظورة التي تسكن عالمنا المحيط: الانبثاق العفوي لتويج الوردة، طيران النزوة لدى الطائر الذي يحط بخفة على غصن، التسرب المتلاشي لجدول ماء رائق، رائحته تستشعر الرطوبة المعطرة بمطر طازج، العبير المتناثر لذبال الغابة المنتشر في الهواء. إن أذنه حساسة لأشد الأصوات خفوتا، ولأكثر الهمسات غموضا: كالخفقان اللامسموع لزيز يستيقظ، أو (انسياب القرنفل في تموجات الفكر) أو (الاهتزاز الرهيف للمادة)، أو غناء عصفور: (اصغ انه الطائر الأبعد في العالم، ذلك الذي يغني !) وهذا النوع من الاحتفاء بالطبيعة غريب على الشعر الفارسي، والذي يبقى رغم تدفقاته الغنائية وحماسته الاسطورية شعرا اكثر انفتاحا على الشحنات العاطفية للإيقاعات الوجدانية، اكثر من حساسيته تجاه الإدراك المرهف الذي تفصح عنه الأشياء هذا التوجه الطبيعي لدى سبهري نحو الطبيعة ستدعمه اقامته في اليابان ودراسته للشعر والفن الصيني والياباني. إن في مجموعته (شرق الحزن) والتي كتب قسمها الأكبر في اليابان، مقاطع ترسم لنا الجو المدهش للهايكو الياباني.
ولكن فترة الاختمار والبحث ستجد ذروة اكتمالها في مجموعته (فضاء أخضر) وهي ذروة رؤيته الشعرية للعالم. يسمي سبهري هذا العالم (الواحة في اللحظة) أو بالفارسية (هيجستان) أي (لا مكان) والتي خلفها (تبقى مظلة الرغبة مفتوحة دائما) و(حيث ظل شجرة البق يمتد حتى الأبدية). و الهيجستان، ارض اللامكان التي كونها الشاعر ليست المقصودة بالمفهوم (نا كوجا آباد) بلاد لا نعرف أين، والتي أبدعها في القرن الثاني عشر الفيلسوف الصوفي السهروردي مؤسس مدرسة الإشراق. هذا المفهوم يرمز إلى الطقس الثامن. ارض الصور المعلقة بمعنى عالم الصور النمطية و ارض الرؤى، وعن هذه الأرض يقول سبهري:

هناك خلف البحار مدينة حيث النوافذ تفتح لفيض
الكائن ومن على أسطحها يتأمل الحمام إشراق
الصعود البشري في يد كل طفل في العاشرة
يورق غصن المعرفة حيث الشمس شاسعة المدى
كاتساع العين في صحوها الصباحي.

هذه العين المتسعة في صحوها الصباحي تعبر بالتحديد عن عين ذلك الكائن المنفتح على ارض الرؤى. ومع هذه الأرض يأتلف مفهومان ليشكلا العنصر المجرد للطبوغرافيا الشعرية لسبهري: هما الوقت والصديق.
في هذا الفضاء الشعري تمتد اللحظة نحو بزوغ الحدث، والحدث هو نفسية أو (حال)، حضور منفتح على (الوقت). الوقت هو هذه اللحظة حيث الزمان والفضاء ليسا سوى وحدة متلاحمة لأرض الرؤى.
وعلى هذه الأرض المفتوحة على الفضاء الخلفي (المكاشفة)، وفي هذا الوقت حيث يتأمل الشاعر (عقارب النافورة تبعثر الوقت على ميناء الحوض) وحيث يهب نسيم الصديق (ناشرا الدهشة تويجا.. تويجا). في هذا الوقت المستدير (كجسد طائش لحمامة فجأة هناك) بمعان أخرى من حيث تأتيني رسالة الصديق.
في شعر سبهري طبوغرافيا من (الفضاءات الخلفية)، كفضاء ما خلف البحار، وفضاء ما بعد ختام الأصوات، خلف جدران اللبن، خلف الأسيجة والعرشان الشبكية. فالفضاء الخلفي هو الخط الفاصل بين أرضنا الجغرافية و أرض الرؤى، أي أرض (اللامكان) حيث يقيم الصديق. انه الجسر الذي يقذفنا (حتى الصخرة المستحيلة للصديق)، أنها (العتبة) وهي كذلك الثغرة الشاغرة للحديقة حيث تتناغم شجرة الصنوبر، الفزع، و ذاتي).
العشرون قصيدة التي تشكل مجموعة (فضاء اخضر) تتحرك في هذا الجو شبه السحري للانتظار المقيم في الفضاء الذي يفصل (جفون الليل) عنوان القصيدة الأولى و(النبض الرطب للفجر) عنوان القصيدة الأخيرة في المجموعة. أليس كل شعر ليس سوى بحث عن صديق في عالم غاب فيه الصديق ؟ ولكن نحو أي حقل مجهول يدعونا هذا الصديق ؟ انه نداء للعودة إلى الجذور، عودة إلى (النافورة حيث تنبثق أساطير الأرض) وعلى سؤال الفارس أي (رسول القاضي)* يجيب عابر يحمل غصنا من النور بين شفتيه:

ليس بعيدا عن الشجرة في زقاق كثيف الشجر
أشد خضرة من حلم الإله
حيث الحب أعمق زرقة من ريش التفاني
تذهب إلى أقصى الدرب
المنبثق من وراء البلوغ،
ثم تعود إلى وردة العزلة
وعند خطوتين من الوردة توقف
قرب النافورة حيث تنبجس أساطير الأرض
هناك سيرجفك فزع شفاف،
و في الألفة المتموجة لهذا الفضاء المقدس
ستسمع حفيفا:
سترى طفلا يقيم في أعالي صنوبرة منسولة

الورق
به توق لافتتان حضانة عش النور
ستسأله:
أين دار الصديق ؟.

كأن جميع الثيمات الأساسية للطبوغرافيا الشعرية لسبهري تكثفت في هذه القصيدة. نحو نافورة الأساطير يدعونا الصديق. ولكن ماذا ستفعل بنا الأساطير ؟ لقد أسست الأسطورة العالم، انه لا يجيب على سؤال (لماذا ؟) ولكن على (من أين ؟) يعني على سؤال الجذور. إن الأسطورة بتأسيسها العالم جعلته قابلا للسكن، والشاعر مستجيبا لنداء الصديق وللفعل الكوني لتأسيس العالم من جهة ولاكتشاف نواة كينونته من جهة أخرى. وفي نقطة الالتقاء بين الاثنين، يؤسس الشاعر عالمه ويبني بيته.

إن معظم المفكرين والشعراء المعاصرين الكبار سواء تي.اس. اليوت ، والاس ستيفنز، ريلكه، رينيه شار، هايدغر، بوبر، غوستاف يونغ، أي. نيومان، يجهدون لاكتشاف - في ظل غياب الألوهية وعلى أنقاض المعايير الثقافية، في هذا العالم الذي تحول الى صحراء (ارض خراب) - أساس قادر على تأسيس عالمنا المخيب للآمال ! سواء كان ذلك في (النقطة الجامدة للعالم الدائر) لاليوت، او في الفكر الاحتفالي لهيدجر، او في (النسغ الخالد) لريلكه، ام في الانبثاق الجديد للاوعي الجماعي الذي يتحول إلى بركاني في عالم مهشم الرموز ومحطم القيم، نلتقي دوما بذات الجهود: جهد لتجاوز العدمية الصدئة لعصرنا ولاكتشاف مصدر جذر لغبار المعرفة الذي يتراكم بعضه فوق بعض.

في هذا السياق يكتسب الشاعر (دورا عموديا) كما يقول لنا ستانلي رومان هوبر مستشهدا بأبيات للشاعر اودن، دور إذا أمكنني القول ينحى باطراد نحو الميثولوجيا ناهضا في الأعالي، وحيدا في مواجهة المصير، تخلت عنه الآلهة الهاربة، يخدمه مهد أمومة الطبيعة، على عاتقه إعادة تأسيس عالم بالبحث المباشر في المصادر الحية لذاكرة منسية، ذاكرة شبيهة في شحوبها بشحوب الوجه الباهت لأصنامنا الحالية.

وسواء أكان عصرنا هو (عصر الخيبة) أو عصر الانتظار، أو ليلة معتمة للروح، فهذا لا يبدل من الجوهر، فالشاعر أو المفكر عليهما لوحدهما إكتشاف ما اسند إليهما منذ البداية: رسالة الصديق والنافورة التي تنبثق منها أسطورة الأرض.

هذه الأصوات التي يعيد الغرب اكتشافها (ولكن وبدون شك هل هناك غرب مختبئ لا ينساها البتة ؟) بعد معاناته لأهوال الوعي الشقي، بعد مسحه كل المآسي التي خضع لها (حيل العقل) وبعد ان عاش حتى أعماقه تجربة العدمية، إنهاء التعبير الرمزي، والتخلص من الميثولوجيا دلالة واضحة على التجديد وفي ذات الوقت دلالة على الأمل.

بيد أن هذه الثيمات المعاصرة جدا والحية جدا، كانت وباستمرار موجودة في إيران وما تزال في أيامنا هذه تعيش حياة سرية رغم الأخطار الخارجية والداخلية المهددة لوجودها.

الرسالة المتفردة للأدب الإيراني الرفيع لم تعرف أبدا في الغرب. موضوع الجذور الذي يشغل الغرب في يومنا هذا كان قد كتب وأعيدت كتابته، عاشه المجتمع، وجرب حتى الدوار من قبل شعراء إيران الكبار. وثيمة الصديق تبقى المحور المركزي لفكر حافظ فهناك طبوغرافيا للفضاء حيث يموت الصديق في الثنايا المتموجة لفكره، في حديقة قلبه الساحرة، وفي الأزقة التي تضيع في متاهة الدوار.

حافظ خالق مؤسس حين يعلن بمباهاة: (تعال لنغلق القبب السماوية ولنؤسس قاعدة بناء جديد). أول أبيات مثنوي الرومي تبدأ بنداء جارح للناي، وبه لوعة الغريب لاكتشاف أرضه وهو بعيد عنها في غربته. انه لمن المفيد بدون شك متابعة كل جغرافية الرؤية لدى كبار الشعراء الفرس، والكشف عن مدى راهنية رؤاهم ومطابقتها لزمن الشدة، ومن المفيد أيضا الإشارة إلى مدى تشابه عالمهم مع الإبداعات المذهلة للصوفية التأملية. وبدون أن نقصد مقارنة ريلكه بسبهري، نقول أيضا بأنه في آخر أعماله يبحث سبهري في التفكير شعريا، بمعنى بالبنيات ذاتها التي تفرضها عليه الرؤية الشعرية للعالم مستمدا إلهامه من الفكر المشدود إلى أقصاه، من عفوية الحالات العاطفية للذات، انه يحاول بمعنى آخر التحرك في مناطق يقترب فيها الفكر والشعر من بعضهما، حيث لم يعرفا الطلاق الذي فصلهما فيما بعد. ولكن هناك عقبة يصطدم بها سبهري، وهي مشكلة اللغة الفارسية، التي تميل كثيرا إلى غنائية الحالات الشاعرية والتجانسات الصوتية للملحمة.

واللغة الباطنية الصوفية تصر بعض الأحيان شاكية الاستبداد الذي يفرضه سبهري في أعماله الأخيرة. فالشاعر يلوي بشدة أوتار اللغة حتى لنخشى انقطاعها في أية لحظة ورفضها خدمة قيثارة وحيه. باختصار فالمشاكل التي يصادفها سبهري، هي من جهة إمكانيات اللغة الفارسية - فإذا كان للفارسية مصادر لا محدودة، فلها كذلك حدودها، وانه أمام هذه الحدود يقف سبهري - ومن جهة أخرى يتلمس الطريق لشعر غير مؤكد لم يجد وسيلة التعبير المناسبة، ولكن هاتين المشكلتين ليستا سوى مظهرين لذات العقبة:

كيف نعبر عن غنائية تتكون من فكر خالص في لغة ترفض ذلك،

ولا تتقبل مزيدا من مثل هذه التحريفات لقانونها الأساسي ؟
ربما على حل هذا اللغز سيعتمد مستقبلا نجاح أو إخفاق هذه الحقبة الجديدة للشعر الفارسي ؟

سبهري واختراق المألوف

سهراب سبهري قلم وريشة يأخذانا إلى زمن التقاء اللون والحرف والصورة، لا أفق لكتاباته التي تتقاطع وكتابة التأسيس لدى (نعمة يوشيج - ١٨٩٥- ١٩٥٩) حيث الاختراق الجميل لقرون من الكلاسيكية المكرسة.

لم يسجن قصائده في ابتذال الحدث اليومي والعادي،ولم يقيدها بالآني فهي يد تمتد إلى اللامكان واللازمان، هي بصيرة نافذة في عمق الحركة الخفية للكائنات والأشياء.

منذ الخمسينات تتداولها الأجيال قراءة وتأثرا.

مع أحمد شاملو ١٩٢٥- ٢٠٠٠ و فروغ فرح زاد ١٩٣٥- ١٩٦٧ حفروا بسكاكين قصائدهم في لغة قاسية، الصورة الجميلة لبهاء الشعر في توقه إلى الحرية.

سبهري بصوته وأسلوبه امتاز - كما يقول منوتشهر آتشي الشاعر والكاتب الإيراني المعاصر - بأجواء خارجة عن رتابة الواقعية الصلبة، بسيط في التصوير، يخلق حوله فضاءات روحانية وشرقية (جريدة الحياة ٣٠/ ٥/ ٢٠٠١).

هنا محاولة للمس ورصد تجربة متفردة من خلال النص، البيوبيلوغرافيا والدراسة التي كتبها الشاعر والمفكر داريوش شايغان، صديق روحه ومترجم قصائده إلى الفرنسية

هذه القصائد التي سهر الشاعر الذي يتقن الفرنسية على مراجعتها.

وقد حاولنا من جهتنا مطابقة القصائد التي ترجمناها من الفرنسية مع النصوص الفارسية قدر المستطاع.

سهراب سبهري، من مجموعة (شرق الحزن - ١٩٦١)

منتهى وحدتي

أنت أيها الجدير بدوار الأعالي
غناؤك يتردد على ذرى الفجر
تنهض في الحال نبتة للصلاة
أخلق جسرا يقذفني
حتى صخرة الصديق المنيعة
جسر من صلصال عذاباتي
أنا هناك، مثل خزف العتمة،
وتقطير الأسرار الأزلية
رأس يستند إلى حجر، وهذا الهواء الصافي،
وشجرة الدلب التي تتفتح على الفكر،
والروح المترعة بفيض الصديق
كم هو رهيف نعاسي، وكم هي عالية سحب الصلاة،
كم هي جميلة غابة الحياة، وأنا في منتهى وحدتي!

وحيد أنا

وأطراف أصابعي تجوس ينبوع الذاكرة،
الحمام ينتفض على حافة الماء،
وضحك الموج ينتشر،
النحلة تجني خضرة الموت،
وهذا البهاء يتفتح في القبضة المرتخية للريح
بك أنا ممتلئ، يا ثغرة مشرعة في حديقة
حيث تتناغم الصنوبرة، الفزع، وذاتي
الآن هاهي ساعتي:
أيها الباب المشرع على الأعالي!
أيتها الدرب الموصلة إلى اللوتس الصامت للرسالة!

صخب الخطوة

تغضن يموج وجه بركة
تفاحة تتدحرج على الأرض
خطوة تتوقف، الزيز يغني
صخب، قهقهة: وليمة تفض حال الانتهاء
نعاس يصعد من العين صوب السماء
عابر يغادر وحيدا، عابر يذهب دوننا
قيد يتفتت: أنا حلقاته الصغيرة
جرة تتهشم: أنا محتواها
هل لهذه الصخرة علاقة بي؟
وهذه النحلة، هل ستحلق باتجاهي؟
صورة تتفتح. أين المرآة ؟
ابتسامة تشرق. أين الشفاه؟
موجة تنهض. أين البحر؟
أشم بلسما في كل مكان، حاسة الشم بذاتها تفوح من الجهات جميعها تنتهكنا الأشياء، هرج هنا، مرج هناك

ذاهب الى الأقاصي:

وهي تعود، هي تعود.

من مجموعة (فضاء أخضر- ١٩٦٧)

نور، أنا، ورد، ماء
لا سحب
لا رياح

جالس على شفير حوض:
سمك يسبح مرتعصا، نور، ورد، ماء و انعكاسي
بهاء عذري لعناقيد الحياة
أمي تقطف الريحان
خبز، ريحان و جبن،
سماء صافية،
شجرة البيتونيا يغسلها المطر
خلاص وشيك: ينشب في ورد الحديقة
كم من المداعبات لا يسكبها النور الحالم في كرة النحاس !
السلم الطالع إلى قمة الجدار
ينزل النهار على الأرض
خلف الابتسامة تختبئ أشياء عدة
ثقب في جدار الزمن
أرى عبره وجهي
كثيرة الأشياء التي أجهل سرها !
أعلم أني سأموت يوم أقتلع قذاة من العشب
أنطلق إلى القبة السماوية:
ألست مجنحا؟
أشق دربا في العتمة:
أليست الفوانيس سلاحي؟
كلي نور، ممتلئ برمل الضفاف، بالأغصان و بأوراق الشجر
ممتلئ بالطرقات، الجسور، الأنهار، الأمواج،
يفيض مني انعكاس ورق الشجر على الماء
ولكن كم هو عميق خواء ذاتي !

دار الصديق

الى أ. سعدي
(أين دار الصديق ؟)
صوت فارس يدوي في الفجر
حينها تتوقف السماء، ولعتمة الرمل يقدم عابر غصن النور من بين شفتيه،
مشيرا بأصابعه إلى شجرة حور بيضاء:
(ليس بعيدا عن الشجرة في زقاق كثيف الشجر
أشد خضرة من حلم الإله
حيث الحب أعمق زرقة من ريش التفاني
تذهب إلى أقصى الدرب
المنبثق من وراء البلوغ،
ثم تعود إلى وردة العزلة
وعند خطوتين من الوردة تتوقف
قرب النافورة حيث تنبجس أساطير الأرض
هناك سيرجفك فزع شفاف،
و في الألفة المتموجة لهذا الفضاء المقدس
ستسمع حفيفا:
سترى طفلا يقيم في أعالي صنوبرة منسولة الورق
به توق لافتتان حضانة عش النور
ستسأله:
(أين دار الصديق ؟)

إختلاج ظل الصديق

طويلة كانت الطريق إلى الشكل المبهم المبشر بالقرية،
مليئة عيوننا بما يراه قمرها،
الليل ينساب في اكمامنا
نعبر واد محل
ملء آذاننا حكايات خضراء للمراعي،
تفيض حقائبنا بصدى عنيد للمدن البعيدة
الخشونة المتناسقة للأرض تتسرب تحت خطانا
أفواهنا تتلذذ - لحظتها - الراحة المتجددة
نعالنا خفيفة كأجنحة النبوة،
تنزعنا من الأرض مع أوهى النسمات،
عصانا تلبس ورق الربيع الخالد.
مع كل مواربة لأفكارنا تتكشف سماء
ومع خفقة الجناح المأخوذ بالفجر تخفق أيدينا
جيوبنا كانت مليئة بزقزقة صباحات الطفولة
كنا رفاق الحب
دربنا يحاذي القرى المتآلفة والفقر،
يذهب في غيابه إلى لا منتهى الصفاء
نصل إلى حافة غدير، نطل فيه بنظراتنا:
الليل يتبخر على وجوهنا
وفي أذن الصديق جواب لصوت الصديق

مشمس

نصغي لصخب الماء
ماذا تغسلون في جدول العزلة ؟
ثوب اللحظة صاف من البقع

وفي شمس نهاية ديسمبر يتفرغ
صدى الثلوج،
حـــبل الرؤيـــة،
قطرات الوقت المعلقة
الطراوة تتشرب في القرميد،
تغور في عظام النهار
عم نبحث إذن ؟
أبخرة الموسم تغلف كلماتنا
الفم بيت زجاجي للنبات حيث يتدفأ الفكر
هنالك أسفار تلمحك في الطرقات الضيقة لأحلامها
وفي القرى النائية، تبتهج الطيور بلقائك
لماذا لا يدرك الرجال
بأن زهرة الكابوسين ليست مصادفة،
وعين طائر الذعرة ذو الذيل الهزاز
تلبس ظل الأنهار التي جرت بالأمس ؟
لماذا لا يدركون
بأن الهواء جليدي
في الورود المستحيلة ؟
في بستان رفاق الرحلة

نادني
صوتك بلسم
صوتك كالنسغ الأخضر لهذا النبات الغريب
الطالع في أقاصي الوجع الحميم
في الثنايا الرحبة لهذا الوقت الصامت
أنا أشد وحدة من الأثر المعزول لغناء
يتلذذ الفراغ المتعرج للأزقة
تعال لأحدثك كم هي فسيحة عزلتي
العزلة التي لم تستطع التنبؤ بالاقتحام الليلي لحضورك،
وهذه خصيصة الحب
لا أحد هنا
تعال، فمعا سنختلس الحياة،
وبين لقاءين سنقتسمها
تعال، سنسعى لفهم شيء عن جوهر الحجر
وبعدها، سنسرع نحو اكتشاف الأشياء
أنظر عقارب مسقط الماء
وهي تبعثر الوقت على ميناء الحوض
تعال لتذوب ككلمة على سطر صمتي

تعال اصهر في راحة يدي الكوكب المتوهج للحب
في هذه الشوارع الضاجة بالعتمة
أخاف الاقتران المريب بين الشك واللهب
أخاف الأسطح الخرسانية التي تثقل عصرنا
تعال لتنزع خوفي من المدن
حيث الأرض السوداء مرعى للرافعات
في عصر تقديس الفولاذ،
افتح لي فضاء حيث تتساقط الفاكهة،
احمني تحت الأغصان،
بعيدا عن الاصطفاق المعتم للمعادن
إذا توجب وصول مكتشف المناجم الصباحية
لا تنسى أبدا تنبيهي
سأصحو حين يبزغ فجر الياسمين خلف إشارات أصابعك
حينها
احك لي قصة القنابل التي تساقطت أثناء نومي،
والخدود التي بللها الندى ساعة غفوتي،
وكم من البطات عبرت فوق البحار
وهذه الأوقات المضطربة،
حيث تعبر سلاسل المدرعات أحلام الأطفال،
أخبرني: تحت أقدام أي ملجأ
أوثق الكناري الخيط الأصفر لغنائه
ما هذه البضائع البريئة التي تصل مرافئنا،
والتي لا تعي أبدا الموسيقى الإيجابية للبارود،
وأي مذاق تفرزه نكهة الخبز المجهولة
في قصر الأنبياء ؟
مشتعل بروح وهاجة كنار الاستواء،
سأجلسك على عتبة بستان

من (عدم كلي ، إبصار كلي - ١٩٧٧)

والآن سقوط الألوان
شبيه بسر الولادة،
ترافق اللحظات السنة العالقة بين جفنين
في الأعالي المتصببة بالمواعيد
ينتصب رويدا رويدا
محراب النور
كانت الواقعة منسوجة برهبة مقدسة
تغور في الهيكل الأساسي للحجر
وفي قبضة الكثافة الطرية للهواء،

يدندن صوت في الريح
شوق الصديق
من مستهل المطر
وحتى أقاصي الخريف،
كان الفضاء مليئا
بالمحن الهاربة كريش الحمام
وعند توقف المطر
كان المشهد في فوضى
السهول الواسعة المبللة
تزول فجأة
وفي أفواهنا المليئة انتظارا
يسيل قوس قزح.

هذا المساء حضور مطلق

هذا المساء
سيشرع لدخول الكلام
باب الحلم الغريب
ستكون للريح كلمتها
ستسقط التفاحة،
تتدحرج على عفة الأرض المرضعة،
ستبلغ الوطن الغائب لليل
سينهار سقف وهم
ستبصر العين
الضمير الكئيب لسلطان النبات
سيتسلق لبلاب،
ملتفا حول رؤيتنا للإله
يفيض سر ككأس مترعة
ستتعفن ببطء جذور زهد الوقت
على طريق الظلمات
ستطلق الشفاه الناطقة بالماء شررا
وسيكشف قلب المرآة الأسرار
هذا المساء سيهز النسيم القادم من حارة الصديق
جذع الروح،
ناثرا الدهشة تويجة تويجة
في أقاصي الليل
ستجرب حشرة في أعماقها
الحصة الخصبة من العزلة
من جوف كلمة (فجر)
سينهض الفجر.

خطوات الماء

قربانا لليالي الصامتة لأمي
خطوات الماء هذه.
آت من قاشان
حياتي لم تكن على قدر من القسوة
لدي ما أعيش به، طرف من ذكاء، شيء من مهارة
أم أرق من ورق الشجر
أصدقاء أنقى من الماء الجاري
و إله موجود في مكان ما، قريب:
بين أوراق القرنفل،
وتحت شجرة الصنوبر السامقة،
على الوجه اليقظ للماء،
في قوانين عالم النبات
مسلم أنا
لي في اتجاه مكة وردة
وكغطاء رأس للصلاة ينبوع
ولي النور كتربة للصلاة
السهل سجادتي
أتوضأ على ارتعاش نوافذ الضياء
يسيل القمر في دعائي
تسيح الوان قوس قزح
عبر ورعي يشف الحجر
كم هو شفيف بلور صلاتي
أستهل الصلاة عندما تثير الريح
أذان المؤذن على منارة السرو
أبدأ صلاتي حين يسبح العشب
بتكبيرة الإحرام،
عندما تقوم الموجة استجابة له
قبلتي على حافة الماء
قبلتي تحت أشجار السنط
قبلتي نسمة في مهب من بستان الى بستان، من مدينة الى مدينة
الضوء الساطع للحديقة المزهرة حجري الأسود
آت من قاشان
أحترف الرسم:
أحيانا وبسحر الألوان أخلق قفصا
وأبيعه لكم، يا أصدقائي،

لينتعش فيه قلبكم الوحيد
بغناء نباتات الخشخاش السجين
ليس سوى الوهم، سوى الوهم !
أعرف بأنه في حوض لوحتي
لا تنساب أية سمكة
آت من قاشان
ربما يكون أسلافي
نبتة معجزة من الهند
أو إناء خزفي من تلال (سيلك)× الأثرية
ربما لي كسلف
عاهرة خرافية من بخارى ؟
موت أبي أعقبه هجرتان للسنونو،
موسمان لسقوط الثلج،
موسمان من النوم على السطح، في ضوء النجوم
مات أبي خلف موكب الوقت
كانت السماء زرقاء حين وفاته
قفزت أمي من سريرها جاهلة لماذا
صارت أختي تزهو جمالا
عند موت أبي كان جميع الشرطة شعراء
سألني البقال:
(كم رطلا من البطيخ تريد ؟)
أجبته:
(بكم تبيع غراما من سكينة الروح ؟)
كان أبي يرسم أحيانا،
يصنع آلات (تار) × ويعزف بطريقته
كان خطاطا ماهرا
حديقتنا تمتد الى الطرف المظلل من المعرفة
هناك حيث تنعقد رابطة الكائن والنبات
حديقتنا كانت مركزا لالتقاء البصر، القفص والمرآة
ربما كانت حديقتنا القوس الذي تصفه الدائرة الخضراء للسعادة
في ذلك اليوم قضمت في الحلم فاكهة الإله النيئة
شربت ماء نقيا من كل فلسفة
قطفت توتا نقيا من كل علم
عندما تتفجر قشرة رمانة
تصبح اليد دافقة للرغبة
عندما تهم القبرة بالغناء
يجيش القلب بوهج الحب
حينا تلصق العزلة وجهها بالنوافذ
وخز الرغبة يؤجج الأحاسيس
يستسلم الفكر للألعاب المسلية
لم تكن الحياة غير مطر عيد وربيع،
شجرة دلب مسكونة بطيور الزرزور الساحرة
لم تكن الحياة حينها،
سوى مايشبه طواف عرائس ونور،
نفحة من الحرية
لم تكن الحياة حينها
سوى حوض موسيقى
ابتعد الطفل بخطى خافتة، ثم اختفى في طريق النحل
طويت حقائبي، هاجرا مدينة الأحلام الرهيفة
ملء قلبي شوق إلى النحل
توجهت إلى وليمة العالم،
ويممت صوب سهل الكآبة،
ناحية الورق المفرط للعرفان،
صوب الشرفة المضاءة للمعرفة
تجاوزت درجات الدين
إلى الأزقة الضيقة للشك،
إلى الهواء المنعش للانفلات
إلى الليلة الرطبة للحنان
حيث رأيت شخصا في الجهة الأخرى للحب
توجهت صوب المرأة،
حتى ضوء اللذة،
حتى خفوت الرغبة،
حتى خفقان جناح العزلة
كم من أشياء لم أشاهدها على هذه الأرض:
رأيت طفلا يتنشق عطر القمر
رأيت قفصا بلا باب حيث يسرح النور
سلما روحانيا يتسلقه الحب
ليصل إلى سقف عالم الملكوت،
رأيت امرأة تخفق النور في هاون
في الظهيرة على مفرش بسط الخبز، الخضار،
صحن من الندى ووعاء ساخن من الحب
رأيت شحاذا يطرق من باب لباب
مستجديا غناء القبرات

وكناس شوارع ساجدا أمام قشرة بطيخ
رأيت نعاجا تقضم طائرات ورقية،
حمارا يقاسم الشعير سره،
بقرة أتخمها علف (النصائح)
رأيت كتابا بحروف بلورية،
قرطاسا خلقه الربيع
بعيدا عن الخضرة، رأيت متحفا
وبعيدا عن الماء مسجدا
وقرب سرير لاهوتي يائس
رأيت إبريقا خزفيا يفيض أسئلة
رأيت بغلا محملا بحكم وأمثال عقيمة،
جملا حاملا على ظهره سلة ملؤها مفاهيم خاوية،
صوفيا يجر في خرجه اسم إله غائب
رأيت قطارا ينقل نورا
رأيت قطارا يحمل اللاهوت،
و كم كان ثقيلا حمله !
رأيت قطارا محملا بالسياسة
(كم كانت فارغة حمولته !)
رأيت قطارا محملا ببذور اللوتس وبغناء الكناري،
وعلى ارتفاع آلاف الأقدام
بدا وجه الأرض من كوة الطائرة :
تاج الهدهد
بقع أجنحة الفراشات
ظل الضفادع في الحوض
سرب ذباب في درب العزلة
ومن شجر الدلب إلى الأرض المستضيفة لرغبة العصفور الشفافة
و بلوغ الشمس
وتزاوج العروسة بالفجر
سلالم تصعد إلى القنن الملتهبة للشهوات،
سلالم نازلة إلى كهوف الثمالة،
سلالم تقتحم قانون فساد الوردة،
تقود إلى الإدراك الرياضي للحياة،
تصعد حتى الإشراق
سلالم تتوقف عند ذروة تجلي الكائن
أمي هناك في الأسفل
تغسل الفناجين في ذاكرة النهر

كانت الدنيا جلية في الأسفل:
تفاقم هندسي للإسمنت، للحديد والحجر
أسطح بلا عصافير، مئات الباصات
باعة ورد يدللون لبيعه
وبين شجرتي ياسمين
علق شاعر أرجوحة
تلميذ يرمي بحجر جدار المدرسة
طفل يتف نواة مشمشة
على سجادة رثة حيث يصلي أبوه
وعلى خريطة جغرافية،
يستقي ماعز من ماء قزوين
صدرية ترفرف في الريح على حبل غسيل
رغبت عجلة العربة في إيقاف الحصان
رغب الحصان في نوم الحوذي
تمنى الحوذي مجيء الموت
هجرة البذرة إلى تويج الزهرة
هجرة اللبلاب من بيت إلى بيت
إغفاءة القمر في ماء الحوض
انبثاق زهرة الثلج من القشرة الصلبة للأرض
جريان غصن الكروم على أطراف الجدران
مطر الندى على جسر النعاس
فرح منطلق من هاوية الموت
هرب الحدث من الناحية الأخرى للكلام
صراع الكوة و رغبة النور،
صراع السلم والسيقان المنطلقة نحو الشمس،
صراع العزلة والصوت الهارب،
صراع كتل الكمثرى وفراغ السلة،
صراع رمانة مع الضرس التي تقضمها،
صراع الببغاء وفصاحة الكلام
صراع سخونة الجبهة وبرودة تربة الصلاة
انقضاض قيشاني المساجد على السجود
انقضاض الريح على صعود فقاعات الصابون
انقضاض فيالق الفراش على برنامج (مكافحة الآفات)
انقضاض اليعاسيب على عمال السباكة
انقضاض ريش الكتابة على حروف الرصاص الثقيلة
انقضاض الكلمات على فك الشاعر

فتح قرن على يد قصيدة
فتح حديقة على يد زرزور
فتح شارع على يد تحيتي سلام
فتح مدينة بكاملها على يد خيول خشبية
فتح عيد على يد عروستين و بالون
مقتل دمية صغيرة خنقا تحت وسادة القيلولة
مقتل حكاية في زاوية درب النعاس
مقتل كآبة بقرار متعجرف للنشيد
مقتل القمر بنيون مستبد
مقتل صفصافة باكية بأمر الدولة
مقتل شاعر مرهف على يد زهرة الثلج
كل شيء كان مرئيا على الأرض:
(القانون) يسود حي اليونانيين
البومة تغني في (الحدائق المعلقة)
تدوي عبر ممر خيبر،
تدفع الريح صوب الشرق الباقة الشائكة للتاريخ
ينساب قارب محمل بأريج على بحيرة (نيغين) ×
الوادعة
وفي بنارس، في زاوية كل طريق
ينير قنديل ازلي.
آت من قاشان
ليست مسقط رأسي
لقد أضعت، ويا للأسف، مدينتي
بحماس وغضب،
بنيت بيتا في الطرف الآخر لليل
هنا في هذا البيت قريب أنا من الاسم المجهول
الرطب للعشب
اسمع دوي تنفس الحديقة،
صوت العتمة المنسابة من ورقة الشجر،
صرير سعال الضوء خلف الشجرة،
عطس الماء في شقوق الصخور
السنونو متقطرا من سقف الربيع،
اصطفاق درفات نوافذ الوحدة،
الهمس الشفاف للحب الذي يغير بغموض جلده،
رغبة الأعالي الكثيفة وهي تدوي في الجناح،
سلطة الروح في تصدعها بصرير ساخر
أسمع خطى الوجد،
الوطء القاسي للدم في الأوردة،
النبض الصباحي للآبار حيث يطير الحمام
الحمى المسائية في قلب أيام الجمعة
أسمع سريان القرنفل في مواربة الفكر،
الصهيل الشفاف للحقيقة في البعيد
أسمع الرعشة الخفيفة للمادة
ورثاثة نعال الأيمان على درب الوجد
و طبطبة المطر:
على أجفان الحب الندية،
على موسيقى البلوغ الحزينة،
على الغناء الإرجواني للرمان
وضجة واجهات الفرح في انهمارها الليلي
وتمزيق قرطاس الجمال،
و مضخة الريح التي تملأ وتفرغ جسد الغربة
قريب من جذور الأرض
أجس نبض الورد
أصيخ إلى القدر السائل للماء، الاخضرار المألوف
للشجرة
تسري روحي في العفة الطرية للأشياء
روحي ما تزال يافعة،
أحيانا وبقوة الرغبة يخنقها السعال
روحي العاطلة تتفرغ لاستقبال الأشياء:
تعد قطرات المطر ومفاصل القرميد
روحي محسوسة كحجر
على الطريق
لم أشهد البتة حقدا بين شجرتي حور
لم أشهد البتة صفصافة تبيع ظلها للأرض
وشجرة بق تهب غصنها للغربان
حيث ترتعش ورقة يبتهج برعم التوق
عمدتني ثمالة شجرة خشخاش في دوار
الصيرورة
مثل جناح حشرة أعرف وزن الفجر
مثل مزهرية أصيخ إلى همس التكاثر
مثل سلة مليئة بفاكهة أشهد حمى التحولات
مثل كهف مقفر أقف على حدود السأم
مثل منزل على شاطئ البحر
أرقب تدفق الموج الذي يدعوني إلى إيقاعه الأبدي
من الشمس حيث تشاء! من الاتحاد مثلما ترغب!
من الفيض كما تريد!

أكتفي وبسهولة بتفاحة،
مثلما أكتفي بعطر بابونج،
أكتفي بمرآة، بود شفاف
لا أصرخ عند انفجار بالون
لا أسخر حين تشق فلسفة ما القمر نصفين
أعرف حفيف جناح طائر الفري،
لون ريش الحباري، واثر حوافر اليحامير
أعرف جيدا منبت الراوند، ساعة قدوم الزرزور،
موعد غناء الحجل و موقت موت النسر
أعرف كيف ينهض القمر في حلم الصحراء
أعرف حضور الموت في تويجة الرغبة،
وسعادة بمذاق التوت يولدها العناق الشهواني
الحياة بمجملها عادة جميلة
للحياة أجنحة بسعة الموت،
اندفاعة مدوخة كالحب
الحياة ليست هذا الشيء الذي ننساه أنت و أنا،
بعد فقدانه في عش العادة
الحياة هذه اليد الممدودة لقطاف وشيك
لأولى التينات السوداء من الفم اللاذع للصيف،
ما تمنح الشجرة من بصيرة للعيون المتعددة للحشرات،
غرابة إحساس الطيور المهاجرة،
صفير قطار ينحرف في حلم جسر،
الحياة ظل يتناسل في المرآة،
وردة (بسلطة الأزل)،
هي: أرض تتكاثر بخفق قلوبنا،
هندسة ساذجة ورتيبة لتنفسنا
علينا بغسل عيوننا
علينا ان نرى بطريقة مختلفة
علينا بتطهير كلماتنا
على الكلمة بذاتها ان تتحول الى ريح،
بذاتها تتحول الى مطر
علينا بطي مظلات المطر
علينا البقاء تحت المطر
على الفكر والذاكرة أن يتشرباه
علينا اتباع المدينة في استقبال المطر
لقاء صديق تحت المطر
نبحث عن الحب تحت المطر
نتوحد وامرأة تحت المطر
نستسلم للهو تحت المطر
نكتب، نتحدث أو نزرع نباتات الدودية الأرجوانية تحت المطر
فليست الحياة سوى تعميد أبدي،
وضوء في نافورة الحاضر الأزلي
لنرفض الكتاب حيث لا ريح تهب،
كتاب حيث الوردة لا تضوع طراوة،
هناك حيث الحياة سجينة فضاء الرؤية
لا نتمنى البتة أن يغادر الذباب أصابع الطبيعة
أو أن يترك الفهد عتبة الخلق
ستتألم الحياة حين تفتقد الدودة
كما يختل نظام شجرة محرومة من قضم الطفيليات
وعندما يفنى الموت،
عبثا ستبحث يدنا عن شيء ما
وإن خذلنا النور،
سيتحول منطق الطيران الحي
ولنعلم: قبل خلق المرجان
كان فراغ دائم يسكن فكر البحار
خلفنا يجر تعب التاريخ،
خلفنا تصب ذاكرة الموجة في الضفاف
قواقع الموت الباردة
فلنذهب صوب البحر،
نرمي فيه شباكنا
نستخلص الطراوة
لنخطف من الشاطئ حبة رمل،
لنجس بهذه الإشارة
الثقل الهش للوجود
ونحن في الحمى علينا أن لا نسب ضوء القمر
(أحيانا وأنا في الحمى رأيت القمر نازلا إلى الأسفل،
حيث تطال اليد سقف الملكوت
رأيت أيضا طائر النغر يجيد الغناء
أحيانا حتى الجروح الغائرة في باطن قدمي
تدربني دون مواربة على وعورة الدرب
أحيانا عند سرير المرض تتراكم الورود كسطح

البرتقالة
يضيء شعاع القنديل الكون)
علينا أن لا نهاب البتة الموت:
هو لا ينهي حياة الحمام
ليس زيزا منقلبا على ظهره
الموت يتجول في الفضاء الذهني لشجر السنط
يسكن الواحة الطرية للفكر،
الروح الليلية للقرية، يبشر برسالة الفجر
الموت يذوب في الفم مع عنقود العنب
يغني في حنجرة طيور أبو الحناء
يلون جمال أجنحة الفراشات
أحيانا يقطف ورق الريحان
ينتشي ببعض كؤوس الفودكا
جالس في الظل أحيانا يرميك بنظرة
نعرفها جميعا
ألا يملأ أوكسجين الموت الرئتين باللذة ؟
علينا أن لا نغلق أبدا الباب أمام الكلام الحي
المصير
الذي ينادينا رغم ختام الأصوات
ليست مهمتنا فض سر الوردة
فعند الضرورة نستطيع أن نسبح في سحر الزهرة
ننصب خيمتنا في الطرف الآخر من المعرفة
أو نغمس أيدينا في سحر ورقة
نجلس بعدها إلى طاولة الوليمة
وعند الفجر، حين تشرق الشمس نولد من جديد،
نطلق بحرية حماسنا
فلنسق بالعذوبة حس الفضاء،
باللون، بالصوت وبالنوافذ
ولندع السماء تتسرب بين مقطعي الكائن
لنفرغ ولنملأ رئاتنا بنسمة الأبدية
لنخفف الكاهل الرهيف للسنونو من حمل المعرفة
الثقيل،
لننزع الأسماء عن الغيوم،
وعن أشجار الدلب، والبعوض، والصيف
ولنستعر الآثار الندية للمطر،
نتسلق أعالي الحب
ونفتح الباب للإنسان، للنور، للنبات، للحشرة
وربما علينا اتباع
نداء الحقيقة
بين الرؤية السحيقة للوتس
وراهن قرننا.

قاشان، شنار ١٩٦٤

المصــادر:

– رسول القاضي: شخص مكلف بحمل رسائل القاضي في روما القديمة.

* **داريوش شايغان**: درس في سويسرا، بريطانيا وفرنسا.– ١٩٦٨ نال الدكتوراه عن رسالته (دراسات هندية)– ١٩٧٠ عمل بروفيسورا للحضارة الهندية والفلسفة المقارنة في كلية الآداب بجامعة طهران.– صدر له بالفارسية (ديانات وفلسفات الهند)– آسيا في مواجهة الغرب ١٩٧٧ – استقر في باريس، عين مديرا لمعهد الدراسات الإسماعيلية حتى ١٩٨٨ – صدرت له مجموعة شعرية بالفرنسية (من بحر إلى بحر ومن ضفة إلى ضفة)١٩٧٢–
الهندوسية والصوفية ١٩٧٩
– النفس المبتورة ١٩٨٩ (صدرت ترجمته العربية عن دار الساقي)
– منذ ١٩٨٩ يتردد على الجامعات الأمريكية لإلقاء محاضرات والمشاركة في مؤتمرات.– يصدر مجلة أدبية باللغة الفارسية: إيران نامه.

الهوامش:

– سيلك: موقع أثري قرب قاشان.
– بحيرة في كشمير.
– سهراب سبهري (١٩٢٨ ـ ١٩٨٠)
– بيو. ببلوغرافيا:
– ولد بإيران سنة ١٩٢٨ في قاشان حيث درس المرحلتين الابتدائية والثانوية.
– تخرج في معهد الفنون الجميلة ـ طهران وفاز بالجائزة الاولى سنة ١٩٥٣.
– صدرت مجموعته الشعرية الاولى (موت اللون) سنة ١٩٥١.
– سافر الى بريطانيا واستقر في فرنسا سنة ١٩٥٧ حيث درس الليتوغرافيا في معهد الفنون الجميلة ـ باريس.
– فاز بالجائزة الاولى في بينالي الفنون التشكيلية ـ طهران ١٩٦٠.
– امضى عدة شهور في اليابان حيث درس الحفر على الخشب على يد معلم ياباني.
– صدور ديواني (هشيم الشمس) و (شرق الحزن) سنة ١٩٦١.
– سافر الى الهند وباكستان حيث امضى عدة أشهر سنة ١٩٦٥.
– صدور مجموعة (خطى الماء) و قصيدته الطويلة (مسافر).
– صدور مجموعة (الفضاء الأخضر) ١٩٦٧.
– المشاركة في بينالي باريس، العرض في جاليري بنسون ـ نيويورك ١٩٦٩.
– العودة الى باريس حيث استقر في مدينة الفنون لمدة سنة، ١٩٧٣.
– صدور مجموعته الشعرية الكاملة (ثمانية كتب)
و مجموعته الأخيرة (عدم كلي، إبصار كلي) ١٩٧٧.
– وفاته في ١٩٨٠.
– صدور مقالاته (الغرفة الزرقاء) في طهران و مجموعته(خطوات الماء) بثلاث لغات: الانجليزية والفرنسية والالمانية في النمسا ١٩٩٠.
– صدور مختارات من شعره في باريس (ترجمة داريوش شايغان) ١٩٩١.

أصـــــدقاء

مبـــارك العـــامري *

إبراهيم المعمري

كنا معا
نحلم بعالم تسوسه الحكمة
ورغم الأخاديد
إلا أن رؤوسنا
كانت ملأى
بهوس الانعتاق
من ربقة الأخطاء..
نضع خططا في الخيال
لمدينة فاضلة
لكن المكنسة
تمحو آثارها
كل صباح.

أبوزكي

كلما تمرأيتك
اكتشف قصيدة
مخبوءة في معطفك
أنت المتماهي
في روح الأشياء
أضأت الدرب
بشمعة
لا يزال وهجها عالقاً
في الحنايا.

أحمد الفلاحي

تأخذنا الجغرافيا
إلى أبعد نقطة فيها
وعندما نعود
كالأيتام
نجد في قلبك الكبير
مأوى لالتباساتنا
ومهدا آمنا
لطفولتنا المتشظية.

أريج

حين أبحث عمن يشبهني
أجدك حاضرة بجلاء..
أنت أنا،
لا أريدك كذلك،
لكن هذا قدرك.

إسماعيل السالمي

افترض دوماً
أنك هنا
قريب من القلب
حتى لو نأت بيننا
المسافة.

الدكتور سالم سليمان

دمشق التي أحببناها

---

* شاعر من سلطنة عُمان.

وشم في الذاكرة
حتى ارتقاء الأنفاس
ولأنك هناك
كان ثمة بيت
يتسع لأحلامنا
أما هنا
فأنت صياد الألم
وكاسر شوكته.

سيف الرحبي

لم يسترح رأس المسافر
يوماً
لأن الأجراس تقرع
ونذر الفجيعة
تزنر القطيع..
وحين سلمتك اللغة
مفاتيحها
كانت على يقين
بأنك من ينفخ
في رئة الشعر
هواءه النقي.

عبدالله الطورشي

في عينيك الحادتين
كصقر
نقرأ الجزائر
ماثلة بشراسة
مثل سفر
خطته الدماء..
لكنك غبت بمرارة
بينما بقيت نظرتك الأخيرة
عالقة في الذاكرة.

محمد القرمطي

حين نمر من هناك،
حيث تقتعد النبل
وتعتمر النزاهة،
تجرنا أقدامنا،
إليك
لنستطيع مواصلة
تنفسنا
بجدارة.

نور محمد ناصر

حين تطلين
من زجاج القصيدة
ينتشي الكون
دفعة واحدة.
وكأن يدا سحرية
لامست نسغ الأشياء
اللابدة تحت الجلد
عن يمينك
ينضح بحر
تغرفين منه
بيراع العارف
وعن يسارك
تجثو الحياة
بحكمتها وجنونها.

لا الفولاذ يحميك

نزيــه أبو عفــش*

لا الفولاذ يحميك،
ولا اليقين يبرئك من لسعة دبور الموت،
ولا شهوة الخلود تطفئ شهوة الزوال..
.. وتذهب بعيدا!!
إذن، فلا تذهب بعيدا أيها العظيم
الأعمى.
: أبدا وأبدا ستبقى هكذا
عاريا ومرئيا
كلطخة «صارخة» في بياض ثوب
العرس،
مستترا - كالقط الحقود-
خلف متراس الواثق
وتعاسة المستبد
وهلع القاتل القاتل....
ومذموما في سريرة معبودك وعابدك:
الموت.

* * *

مرئي أنت ومقتول
في العظام المطحونة تسمع أصداء
شهقتك..
ويرى دمك مسفوحاً
في تويج الوردة الذبيح.
و.. في كل ما تلمس وتبصر وتشتهي
وتشم وتشرب وتحلم...
ستراك: ميتا.
حيثما اختبأت
سيلمع ظلام نفسك كجوهرة مسروقة،
وستصرخ:
هذا أنا
هنا،
تحت، وفوق، وفي ظلام القوة العالي،
مرئي، مدرك، ومقتول
في حيرة المستضعف وخوف البريء
في استغاثة اليائس
ولعثمة عين الآمل
وطقة قلب المخذول،
في قنوط البذرة
وندم الطين
وارتباك دودة الحياة...؛
وفي ضجر مرضعتك السخية، الأرملة
: الحياة.
وأيضا، في ما لا تسمع له صيحة
ولا يبصر له ظل:
في التراب المنتحب..
في هواء جنازات الموتى
في عشب الخليقة الموطوء..
وفي الحجر الأبكم
الغشيم
الدامع من آلام الشفقة
أو من آلام الجنون.
وأكثر:
في ما يفشى من أسرار الخائف
أمام عين الكابوس!...
: بيضة الثعبان ستفضح مخبأك
وغراب قابيل يدل الأموات إلى قلعتك؛
وتدركك لعنة الدم.
إذن.. فاذهب بعيداً
اذهب في عتمة القوي الأعمى
اذهب في التحت
وفي الفوق
وفي دهاليز نشوة الحيوان.
إذهب في جبروت الآب- مانح الموت.
اذهب في امتداح حكمة الفولاذ..
اذهب في خديعة الأمل...
أو اذهب
إلى
ما تشاء.
لكن، احذر:
فعلى غير ما تشاء،
ستطول حياتك
وتعيش ميتاً.

---

* شاعر من سوريا.

شـيرازيات

محمد علي شمس الدين*

(إلى حافظ الشيرازي)

١ الحيرة

عشقي لجمالك أصل الحيرة
ووصالك أصل كمال الحيرة
ما أكثر غرقي حال الوصل الواصل فيك
لحال الحيرة
أرني قلبا لم يأخذه الحال بحال الحيرة
لا الواصل يبقى
لا الوصل يدوم
ولا يشفى منك مريض الحيرة
وأصخت بسمعي لم أسمع في الأرض سوى
ما يتلوه نداء الحيرة
جاء صدى أسئلة تسألني عنك
وعن معنى معنى الحيرة
وأنا من قمة رأسي حتى أدنى قدمي
أسير أسيرا فيك وفي أسر شباك الحيرة.

٢ شيراز

ما أطيب شيراز
حين تهب عليها ريح رخاء الجنة
فتعال معي
وابحث فيها عن روح القدس
وعن ريح صباياها العابق مثل المسك
وعن سكّرهن العذب
وحمرتهن من الخجل
الشيرازيات الفتّانات القتّالات بغير سلاح
والسفّاكات دما بالمقل
وإذا غادرت مغانيها
فلتتركني ثملا فيها
لأنام ولا اصحو
لا توقظني

٣ الطواف حول صاحب الخصر

طهرت ثوبي ثلاثا كي أطوف على
إزار خصرك بين الركن والحجر
إن لم يجد طائر السعد الذي أسرت
عيناك صورته فالموت في الشجر
والوحوش تجأر في الأقفاص خائفة
والريح تعصف من جبّانة البشر
سلاسل الشعر فوق النحر جارية
شعثاء تهدر مثل الماء في الحفر
حبال سحرك إن أطلقتها سحرا
تلقفتها يد العباد في السحر
ولست أطلب من آسيٍّ معجزة
ولا المسيح ولا من غامض القدر
يكفي بأن وجهك يبدو في مفاتنه
حتى يقوم به الموتى على قدر

٤ قلبي بعيد

قلبي بعيد وها إني أرى جسدي
ينأى كريشة عصفور على الأبد
والثالث الروح في أعماق غربته
يرنو ليبصر وجه الواحد الأحد
إني قتيل هوى ما لي بسطوته

---

* شاعر وكاتب من لبنان.

إلا بقية ما يعطي من المدد
وقد أخذت من النعمى فرائدها
فإن أضعت فلم أنقص ولم أزد
مالت على شجرات السرو باكية
أنشودتي ووهى ما كان من كبدي
«نالت على يدها ما لم تنله يدي
نقشا على معصم أوهت به جلدي»

٥ إشارة السحر

من طرف لحظك تأتي كيمياء دمي
كي تبعث الأمل المحفوف بالألم
يا ليت أنك نحوي مرة، نظرت
عيناك دون جميع الخلق والأمم
إذن لقمت على ساقين من طرب
على البلية، أو طارت بها قدمي
وأنت ترسل من خلف الحجاب لنا
إشارة البدء بين البرء والسقم
فإن رفعت حجاب الغيب أذهلنا
جمال وجهك في دوامة الظلم
«ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمي في الأشهر الحرم»

٦ طريق الموسيقى

لتدم ذكرى من أحزننا
في وقت السفر
لم يذكرنا
ومضى من دون وداع
فغسلنا أيدينا
بدموع تجري من دمنا
لم ينصفنا فلك بهدايتنا نحو الرتب العليا
أما القلب فيأمل أن تبلغ بابك أصداء ندائه
ومذ ابتعدت قدماك عن الروض امتلأت عيناه
وفاضت
بدموع تنزل من أغصان الشربين
غيِّر يا ضارب أوتار العود طريق الموسيقى
نحو الغزل
إني أعرف من أي «عراق» يأتي صوت
العشاق
لقلوب
تحرقها نار الأشواق.

٧ الملأ السكران

قمري يظهر محمولا
فوق حصان الفلك الأخضر
فتعلق إن شئت بمخلاة غدائره
واجعل خدك تحت حوافره
لتنال رضا الناموس
اخرج مكشوف الرأس خليعا مجنوناً
واحملنا تحت جناحك فوق خراب العقل
المحبوس
لنكون جميعا في نشوتنا
ملأ سكران

٨ وصل المهدي

وصل الملك المنصور برايته الخفاقة
وصلت بشرى الفتح إلى القمر السائر
وإلى الشمس الدوارة
وصل العدل إلى غوث الضعفاء
ونجا من قاع البئر الغارق فيها
وصل المهدي فأشرق وجه الظلمات
واتقدت في أحشائي نار العالم

مثلث أليسا

محمد القيسي*

موسيقى البيت

من أي رواق،
تنساب هنا موسيقى البيت،
ومن أي الأبراج
يغشاني وجه أليسا
ملكة قرطاج!
ألمحها تختال هلالا منحوتا
في صحن الزرقة،
في صفحة كوب الشاي
ألمحها في الصمت،
وألمحها في صوت الناي
تلمع عيناها اللؤلؤتان أناجيل،
ويسلس لي هذا الوقت الوهاج
يسلس إبريق العافية،
بماء يديها،
تسلس أسرة فضتها:
عقد الصدر،
القرطان،
الإسورة الموشومة بالآيات،
خواتمها الخمسة،
تسلس صمتا، وأنا
أنحل مزمارا في عائلة النسيان،
يضيء مخيم أضلاعي عشرون سراجا
يا ملكة قرطاج
من أي رواق تنساب الموسيقى
بين يديك،
ويخطفني هذا العاج!

أليسا على حصان

ودون خليلة تتقصف الأيام،
مثل تقصف الذرة البعيدة،
في حقول أبي
ومثل الريح،
وهي تشق باب الريح،
نحو بياتها الأبيض
ودون خليلة أمرض

أليسا يا ابنة الحوذي
لا تمض إلى بيروت،
يوم الأربعاء على حصان، يا أليسا
ثم لا تمض إلى بيروت،
في مقعد
تعالِ عن عيون الدار،
نخطف وقتنا
وندور بين كروم جدتنا الكريمة،
أو نغير على خوابي الزيت تحت قبابنا
وتنام في المعبد
تعالِ
لا تكوني مثل حمدة في الضحى
إذ لا تداوي
حيرتي إلا
بعود نشيجها الأبعد
تعالِ
كم
أنا
مفرد.

بكائية أليسا

يبكي عليها السور والشجر
يبكي محب بات ينتظر
ويمامة عند اللوى نقرت
شباكه فتحرك الوتر
جمعت خيوط بريقها ونأت
بينا هنا تتناثر الصور
وأنا المريض، مريضها وأنا
شف الضنى عيني والسفر
يبكي عليك السور والشجر
يبكي محب بات ينتظر
هل أنت آخر سورة نزلت
وتناسخت من بعدك السور
تتوزعين، وليس يجمعني
هذا الشتات، فكيف أصطبر
يا أول امرأة تنازعني
في فض ألغازي وتنتحر!

* شاعر من فلسطين.

يضطرب الخيال في حضور عنترة

ياسين طه حافظ*

تحت ظلال السعف الراكد في الظهيرة
الشهباء
في قاعة مكشوفة
في شاشة مجسمة
عنترة نام من التعب.
يداه مجدافان
ووجهه بوصلة محترقة
يشخر مثل هرقلٍ مطفأ.
سلطت فوق وجهه أشعة، وقلت
«يا عنترة الذي
زيف عمره
وزيف المشهد في الفيلم
وأبقى قصة ملفقة!».
انقلبت شفته صوصجة منفوخة
وظل غير آبه، اسمعه يقول:
«فوددت تقبيل السيوف لأنها...»
تضحك من نفسك يا صديقي الأسود،
ما تقول؟
ممدد كحارس مطرود
وكفه تلهو برسم أبيات على التراب:
قوالب فارغة ورثها من زمن
يملؤها في نومه مخدرات.
لكنه اكتفى من الرصف بلا حقيقة
واتجهت عيناه للسماء، هذي ضجة
تشتجر الرماح أم حوامة تهبط؟
كم يضطرب الخيال
ما تزال ناقتي تعلك
ما تزال هذه الحمولة الكبيرة، الحياة
لا توزع البريد بانتظام
وليس لي مركبة، وهذه الأسلحة الكثيرة
فكيف أنهي هذه القصيدة؟
رأسي خلا من أي صورة.
القارئ القابع في غرفته يتابع الأبطال
في الفضاء يقفزون
من كوكب لكوكب...،
حرر نفسه، استدار من مربع يأكل وجهه
وعاد يقرأ القصيدة
القارئ المشوش الذهن رأى قصيدتي

شاعر من العراق.

حياته مقطوعة
تركتها ناقصة يكملها كما يشاء.
عنترة مل من الايقاع، بل من سخافة
السيوف
عنترة ومعه صديقة بيضاء يخرجان
من مرقصٍ ليكملا الليلة في البيت،
سمعت عنترة
يهرف نثراً ما يزال طينه عليه
يقول هذه البحور دمرت حقيقتي
وضيعت حزني ولا أحد
يعرف حجم محنتي
لكن هذه
حمولة كبيرة، فكيف أكمل القصيدة؟
لا صورة تجيء
توقف الخيال في منتصف القصيدة
وانفجرت سيارة مفخخة!
ديضحك النقاد والمحافظون
من شاعر يدور في منتصف الطريق
لكنه الخيال ظل جامدا وفارغا
فلو أظل بانتظار باص، لو تجيئوني
الاسعاف
لو ناقتي...

أشاعر أنا بلا حقيقة؟

رجعت في حقيبة فارغة، وهذه المخازن
الكبيرة
وهذه الحياة-
فارغة محطة البنزين.
إليك عني أيتها البحور - الصحراء تحت
الجلد
والنثر قاع رطب
فخلني ألق احتجاجاتي ببرميل من الزيت
وخلني أخلق لهم عذرا لكي أظل شاعرا
تهرأ الجلد من الكذب
تهرأ الضمير
تهرأت كفي من الجرائد
وامتلأ الخيال بالانقاض.
سدى سدى أبحث عن نظافة
سدى سدى أبحث عن خيال
في آخر الصفحة، أو في أول الصحراء
أصرخ:
لا قصيدة عذراء

والنثر مارس الشذوذ

أقرع باب الله أطلب النجاة
هذا الفحيح؟ لا تخف، شاحنة بعيدة.
عنترة تقوده ناقته
أنا تسحبني وراءها القصيدة.

عن هواجس الريبة وسلالات الطيش

حكـــيم ميـــلود*

لم نحتكم لغير هذا الطيش
ذلك أننا كنا نسوي في خفوت الضوء
حكمة الخراب
ونجمع الأرواح فوق حبال الغسيل
مدلهمين ببقايا صراخ
وبجرح عميق في خلايانا
جرح نقاسمه ذاكرة أجدادنا
النازفين عند مخداتنا الباردة
ونتركه في ثقوب النمل
حيث المشيئة العمياء لسلالات ترعبنا..
وحينما نستيقظ جافلين كخيول مجنونة
على دم عالق في الجدران
نذكر أحبابنا الذين نسي موزع البريد
عناوينهم.

***

ضمن أي انشغال صامت كنت تعبر
تاركا ظلك لخصومات النهار
وقلبك للسعة العقارب
التي تنشج كمجزرة..
جدار ثقيل يسند صور القتلى
أرواحهم تتنزه في أصص الورد

***

تحدثنا طويلا في مدخل الجرح
وكنا قلقين كنيازك تمر على عجل
تحدثنا عن أحبابنا الذين ماتوا
ولم نرث غير الأنفاس التي تركناها

في الزاوية المهملة
هناك خيث كنا نربي أشرس الخيبات

***

لم تمهلنا السنوات لنقول خطواتنا المتعثرة
ولعثمات الطفولة
لم يمهلنا الرصيف الطويل
الذي نسينا فيه كثيرا من الأصدقاء
لنحفر فيه أسماءنا الطائشة
ولم تمهلنا النساء الواقفات على مواجعنا
لنجس مكامن الفداحة في أرحامهن
لكننا كنا دوما نتوغل في أضيق
المنعطفات، رافعين شارة اليأس.

***

عندما الخطوة ضلت
واستراح العميان من صداقة الهجس
كان للذي أراد أرضا قليلة
وعضلات للعمل الأشد ضراوة
وقلبا ليحب امرأة لا تسأله عن أبراجه
كان له أن يوصل أنقاضه
نحو هاوية أكثر جسارة.

***

يلتمس في المقعد الخشبي ذاكرة
فيجد العشب
وتجاعيد الخشب الذي يبكي
بنحيب كمان لا يسمعه

---

* شاعر من الجزائر.

إلا البستاني الذي لم يولد بعد.
سيصرخ مع الضوء في الخضرة:
العصفور الأسود خطيئة الشجرة.

***

أيها الرجل الأخير دائما
الرجل الذي يحمل قبعة مثقوبة
تطير منها عصافير بلا أجنحة
ومشاريع جرائم
سيقترفها عندما تخونه البداهة
وعفوية الأنهار
أيها الرجل
لا تكترث عندما تخسر أقل مما تريد.

***

يرتق الذاكرة بابرة المستحيل
وحين ينتهي تتفتق كل أحلامه
في ماء الرتابة.

***

خلف أنقاضه يرمي نرده
كل ألعابه خاسرة
لهذا يختار القفز في الهباء

***

يشكل ما يشاء
كل طينة قابلة
ولكن حين يحاول أن يعثر وجهه
تخونه الأشكال.

***

امرأة الصدفة بيت العنكبوت
ينتظر امرأة في محطة القطار
يذهب القطار
تذهب المحطة
تذهب السكة
وحده يبقى متقمصا ظله

***

فتح نافذته عليه
واستراح كي يتأمل
روحه حين تطير بعيدا

***

البياض مرايا لا يرى وجوههم
فيها سوى الشعراء.

***

الكلام خيانة الشعر
لهذا يقول الجيمع.

***

أعيش هدوئي
الهاوية التي تقول أكثر من عمقها
سيمر الجميع
قد يرمون حجرا
قد يسقطون
ولكن ستبقى الهاوية بئرا للنسيان
ها نحن نحتفي بالسيدة التي
جبلتنا من خطاياها
وحشرتنا في أضيق المنعطفات
وهبناها ما ملكنا
وما لم نملك
وراهنا حتى بقمصاننا الأخيرة
من أجل عينيها المطفأتين
في اللعبة التي لم نتقنها إلا نادرا
اللعبة التي تضع القلب
على شفرة السكين
والصدفة على حافة الوردة الناقصة.

***

عندما ألبسك أعرى.

البحــر

حسـان عـزت *

م م م م م م ميم ميم ميم
م م م م م يم يم يم ما ماه يا أماه آه
على اسمك
على سرة أسرارك
أماتك
على ردن شواطيك
الأزل الآزل
قدرة الموت
رغبة الحياة في ملح
وردة الجنون بقدها
فلمن غيرك سفائن الحال عينها بي
يا أول الكبر واللون والسطوع يا بحر
يا بحر يا بحر
يا أمتي الأولى وأمي
يا صبوة الضد والضد
يا جموحات القوة
يا غمرة الحبوات الغافية
طراوة أنثى الحنان
ووحشة وحشى الغضب
خطوة الواثق
حتى انبجاس البغام/ الردى
الحور من كل أمة

والملوك والملائك والكنوز
فوق الوقت
في رسيس الظمأ
ذروة المارج المرجان
يا بحر
في انسحاق الجسد في وقت
اقرأ ما تيسر إلى أعاليك
أمرّغ حنوات القلب والخد
أفرد عندك سؤالي الأبد
صلاتي إليك ودد
ها حزمة النعناع إليك
تاجة العشب
سرة الجوري
هامة الآس
وديعة العشاق والهمس
غمغمات كل خائفة
عزي وحاشيتي والجنون
يا بحر
نفر الزرد والخواص والجوع
فقاءات الجزر العاتية
أمراس الفحولة يا كبير

هبت طوائف الأسيد

شاعر من سوريا

باعدت
جاسرت
هدهدت
بركنت
ألقيت مترعتي بالأكيد
هام
- يا بحر
غام
- يا بحر
عام
- يا بحر يا بحر
هاج على غلمة الطوفان وماج
- يا بحر يا بحر يا بحر
ثم ثاب إلى حلمه
أفرد كل خائفة غرقت في الكمد
تأوه حتى احتراق الحنين
وحتى انبجاس المرد
نادى الجزائر
كل ملمومة أفردت علماً
كل مشتاقة للمدار تجد
قلت: يا بحر
أس الحياة
وعقد الرجاء الذي لا يحول
وفيك المدد
عاودت بالروح
يا بحر
نازعت بالثملات الذماء
يا صيحة القوة

يوم كنت سمكة
أعطيتني جناحين فطرت
وكنت جؤذرا أبحث عن اللوز
نادتني غزالة الرمز والمشتهى
ناديت يا أختي
وند اشتعال البلاد
العشب هل من دمي
من دمي
ولم أستطع
يا مدى وندى وبلادا وجذبا ودم
وهتك عطر دمي
من دمي
- يا بحر يا بحر
يا أمهات وأم
يا يم
خرج البحر عن صمته الطلسم.. أخذ شيئا ثم محا الأطلس
وشيئا ثم مسح زجاج الروح.. أعاد وجه القمر..
وفي خلوده الواحد
جلس على عرش الأمر..
وبين الغضب والرحمة أسجى:
أمك الأولى أنا
وأنت رجلي
سرة عشقي
ومعشوق أغلى صفاتي
((الولد))
أنت من يحمل بذور النسل أمواجاً
منذ إرم ورومية وشآمة شام وبيروت

وقرطاجنة.....
ها عدت إليّ
وعاد ما فارق أصله
لماذا لم تسأل الملوحة ورائحة دمك
لماذا جنونك الواثق بي يا ولد
ساجيت : يا بحر
يا أم
أمي
يا خالص الرحم والنزوع
أنت لي
وها عدت
كما خلقتني وخُلقت
أرد الذين بالمواجيع واليأس إلى أول
رد الأبيد:
الذين صحارى السراب يعودون
للم ثلوج جبالك
جنون بلادك
ضحايا الملوك واتباعهم
يحرثون البلاد
عذابات أرض مؤرقة والعباد
المدن التي ردمتها القوة
وجحيم الأرض
النساء الأبيات يحرثن غصباً
الصبايا الطريات
والرجال الأبيين يخصون من قوت أطفالهم
والمظاليم من كل لون
سأصهر كل ذلك
أطهر ذوبة فيخلص
المدن الشهيدة تخرج سيدة في المدائن
والأمهات الثكالى يحضن أولادهن
والصبايا بلا غصةٍ
الشهداء يرجعون
ومن في زوايا السجون
أعيد الخلق إلى بدئه
في صهوة بيضاء
بيضاء
في بلاد شعبية الخلق
على جبهات أبنائها
الأعلام شعبية
هيلا
هيلاي
الهلاهيل مزهوة بالغناء
هيلا
هيلاي
هيلاي
هيلا سماء
هيلا
هيلا
يا هيلاي
آتي بكم سيداً
في مداي
هيلا
هيلا
هيلاي
هيلاي

قصـــيدتان

بســـام حجــار*

ذات يـــوم

«فاننا نحن بنو أمس ولا علم لنا/ إنما أيامنا ظل على الأرض»

(سفر أيوب ٨: ٩)

١ - مرايا

١

لم تغط المرايا
بأغطية بيض
عند رحيله
خشية ألا ترحل معه، قالوا
خشية أن يضل الطريق، قالت

٢

صورته،
بالقلبق الفرو،
جعلتها قبالة الأريكة
المطمئنة الى مخملها النبيذي القديم،
لكي تحادثه،
أحيانا،
بين التكايا المطرزة برفق،
وهي ترفو قمصانه
ومناديله الناصعة
وسأم اليوم الذي
كان يوما
ذات يوم

٣

ذاك
أن وحده العابر
المدرك عبوره
يريد أن يبقى
ها هنا،
حيث الزوال

٤

جلبة بيضاء
كما في نومه الجراحي
جلبة بيضاء
كما تناهت إلينا،
أمس فقط،
من سهوه المتمادي بين عبارتين،
في منتصف عبارة واحدة،
بين صمت طويل وصمت طويل

٥

خذ معطفه
وقبعته
وعصاه،
أشياء أمسه،
خذ حيرة عينيه
ورقة يديه
خذ الألم الذي لم يبرح جسمه،

* شاعر ومترجم من لبنان

واحرص،
أن تطرق بابي،
كل يوم،
ذات يوم

٦

جفت عيناي
لفرط ما أبصرتا جفافا
جفت عيناي

٧

كل
هذا
جفاف
قالت:

٨

هات الصور من الخزانة
واجلس بقربي
واحك لي
ما كان
ذات يوم

٩

ثم
أعدها، تلك الصور،
الى الخزانة
واحفظها بين أثوابي وقمصاني وغلالاتي
ومناديلي
واذهب، إذا شئت،
واغلق الباب وراءك،
أو ابق، ان شئت، بقربي
أريد الآن أن أنام

قالت:

١٠

لم أكن هنا،
أو هناك،
مجرد صور لما أردت أن أكون،
لما أراد، هو، أن أكون
لما لم نكن، نحن
ذات يوم

١١

ذاك،
أن، وحده، العابر
إذ يدرك عبوره،
يريد أن يبقى
قالت:

٢ - (. . . خزانة)

هذه السترة،
هذا القميص،
هذه القبعة،
هذا المعطف،
هذه المنشفة،
هذا المغلف،
هذه المفكرة،
هذا القلم،
هذه المحبرة،
هذا الجراب،
هذه الورقة،
هذا السروال،
هذه الرسالة،
هذا اللاشيء،

هذا المفتاح ،
هذه الصورة
. . . الخ
لا نبالي بأعوام طويلة ،
لأعوام طويلة ،
فقط لا نبالي ،
لأننا نعلم
إنها هناك ،
تبقى
إن رحلنا
عندما نرحل
بعد أن نرحل

أمس

كأن صدى
يتردد في صوتي
وما عشت
كان ذكريات
كأن أثرا
تلك الخطى التي مشيت
محواً
تلك الدروب
حياة
أمس كانت
وبقيت
في أمس
لم أدر
أكان ذاك سهواً
في نظرتي الكابية
أم وجها قديماً
لا أراه الآن
بل أحياه مثل ذكرى
لم أدر
أكان ذاك شحوباً
في الوجوه التي أرى
أم هو النور الواهن
في عيني
لم أدر كم أقمت على الجدار
قبالة الكنبات التي هرمت في
مخملها النبيذي
ولم أدر كم أقاموا
قبالتي
في أمسياتٍ ساكنة
حين جعلوا لي حياتين
لما أقمت بينهم
– لبعض الوقت –
ولما غادرتهم
حياةً
ها هنا
أقضيها مثل ذكرى
وحياةً
هناك
للذكرى

إغتســال حفـيدة الأنبيـــاء

آمـــال موسى*

طف بي
دون أن تحصي الطواف
وأدرني
شهوة
كي ارتعش ثمانين عاما
وتتذوق الخيول الصحو في الخوابي
عطرك يشم الأسرار
فتتعرى كوليد لا يبالي
أو عاشق رفعته أنثاه
اتلظى بين رغبة وسؤال
يتجاذبني الآتي كغجرية اضاعت كفها
ويتعب فؤادي اشتعال الشيب في النبض.
طال تململك يا ابنة آدم
تتعدين ذخائر التفاح:
خطيئة
خطيئة
خطايا.
وتقولين: أبي جد الأنبياء
سوى له الرب الأرض في سبع أمنيات
أورثه عرش التراب
ومنحه أنثى يخبئ فيها الماء
فأدركت
لماذا كل الاناث يمتن غرقى
ولماذا أخاتل قدري
لأصلى بذات اللهب
علني وأنا بالنار أغتسل
أنشد تميمة
تتوارث إلى ما بعد القيامة.

خمرة القيّوم

فضت عليه
إلى حين تكلمت خطوط الكف
ولبسنا الماء
فأسرى بي إلى الحرير
أصحرت فيه
صاعدة إلى حيث العرش أمامي

---

* شاعرة من تونس.

طيرُ من الأقاصي
على ظهره وشم الشهوة
ورغبة أمه المتحققة
ملتحفا بالنور
بالقيّوم مختمرا
فارغ الفؤاد.

***

مد يده إلى باطني
وأوقد بالماء فحمي
تقلبت على جنبي وبيننا برزخ
واحد كنا
صاحب اليمين وصاحبته
خير البرية وخيّرتها
كله يوجع كلي
كلي يراقص كله
كله يقول لشتاتي «اقرأ».
كنت أحاول
أن أحبه أكثر من حبين
وأمسك ذات العلى
حين نظرتُ في جبينه الفضي
ولا زلت أتوسلني قبلا
أن أرتد بنية أو حفنة ماء
كلما خبأت أوراق التوت في مقلتيه.

***

خيِّل لي
للمرة الصادقة
أني أرى الزمن جالسا على أريكة قدت
من أبد
والموت خائفا
والرب يملؤني بذرة حب.

***

كأنه حفيد الأعشى في ركب مرتحل
حماما، ابصرته
يمامة أبصرني
ضاق بنا المجازُ
فنزلنا إلى «أم الوليد»
مقدسين يسجد لنا النجم والشجر
لم يبق ساعتها
من العاديات سوى الضبح
ومن الموريات غير القدح
كما لو أن
عاشقي اكتمل
كما لو أني
اكتفيت بزخة مطر
شاهدتني في ارتعاشه
على شفاه اللغة كرما وتمرا
ثوبي تحرسه العنكبوت
أرض تحدث عشقها
صدري منشرح
والروح تلهو بين الزرقة والشجر.

قصـــيدتان

رنـدة فـــودة *

العشـــق الأول

في حقول حنطتك،
حيث العشب المبلل هو الراحة
الأبدية
ملوحة جسدك
تسكرني
ظلال أعشابك
تحميني
تزاوج الموجتين
يولد
جبلا عاتيا
يغمرني
بفيضان اللؤلؤ المتدفق
ليعيد إلي
الحياة
أناملي وجدت ضالتها المنشودة
لماذا تتذوق ثمار التين بأسنانك؟
العنبتان
تقطران عسلا
في فمك
سيفك
يذبحني لأحيا
اذهب في سراديب جسدي
المجهول
المذهول،
لماذا
تمسك مجرتين بيديك؟
آلاف الورود الذهبية
تلتمع
على جسدك
في عيني
تقترب
تبتعد
ألهث وراءها
أضمها بشفتي
الذهب ينصهر
في الظلام،
سخونته
تغطي جسدي
أتحول الى تمثال
فرعوني مصقول
ليعيش أبد الدهر..
أحلق عاليا
لأعود الى زماني
لكنك تمسك بي
لتجعلني أيقونتك الأبدية.

إيزيـــس

المنضدة خط الاستواء
وكل منا في نصف الكرة
الحاجز الهلامي
السميك
الذي زرعته أنت
أتجرعه أنا
لا يبرح المكان
إلا
عندما تأذن له
ليحل مكانه جسدانا
المنصهران
في بوتقة الموت الحي،
ألملم شظايا جسدك
المتناثر في أرضي،
المتجمد في أرضك
أنا ايزيس التي بحثت عنك
طويلا
تبحث الآن
في بقاياك.

* كاتبة من مصر

إعترافـــات رجـــل

لا يفـــرق بين

الســـكين والوردة

علـي المخمـــري*

أشخاص مثلي يمرون
كل يوم في الشوارع
يشربون القهوة في المقاهي
يتنهدون ويعجبون بالأقمار الصناعية
أشخاص مثلي
لهم أنف وعينان، ومشكلات عائلية
ويركبون الحافلة
وذات يوم
ينامون تحت الأرض
دون أن يعرف أحد

الشاعر الكوبي : دومنغو الفونسو

لا
الصرخة الأولى كانت :لا
احتجاج الجاهل بما يعلم
بانشقاق قمريته إلى نورين، في أية جهة
سيبحث
عن «شاطوحته»(١) ، هذا المولود الذي
علق بسرته في رحم
الحياة الملتهب
«الداس»(٢) كفيل «بأم الصبيان»(٣)
كي تهرب مثلما دخلت من ثقوب

* شاعر من من سلطنة عُمان.

«عرشان البرستي»(٤)
والوقت كفيل بالهدهدة
وتقطيف الأجنحة
لليل مواربات
للطفولة شهوة، دون حيوانية
للشهوة حيوانية ، دون طفولة
للعابر اثر
وللطريق مسير
لليل تحليق بالغيابات
دون الرؤية
للرؤية غيابات، وأغوار مفقودة
للطفل حياة اقحمت عليه مساء اليوم
«في هذا المساء، سرت شائعة ، بأن ديك
القرية ومؤذنها أكل بيض دجاجته ،
والتي يعيش معها منذ ان تكونت أول أذن
في هذا المكان لتسمعه لم تحتمل الدجاجة
هذا الموقف ، فذهبت إلى القاضي الثعلب ،
والذي حمل ما تبقى من ريشها الجميل
ليعلقه في مجلس شيخ القرية
مازال الديك يؤذن ، ومازالت أول أذن

تكونت في هذا المكان تسمعه . . »
ملوحة الوقت ، حفظت للمكان تهاليله
للا ثداء زخاتها
«لنحاز»(٥) القلق تناغم دقاته
والليل مزق ظلمته
للظلمة ألعوبتها
للألعوبة طفل يتأرجح بالوجود
للوجود مولد يصرخ : لا
الولادة من تبعث الحياة في الموت
لينهض مهنئا لك بالفناء
مساء الخير أيتها الحياة
ها قد أرسل إليك منفي من العدم
افتحي له الأبواب لا يغمض عينيه
أو اغمضي عنه عينيك ولا تلمسيه دعيه
يرحل وحيدا وبهدوء
مراكب للطفولة نشرت قلوعها
تسير في بحر الحرمان بهدوء قاتل
وقطرات يستنزفها
الماء الغني
من مقلتي الفقيرة
دفنت رمل سواحل الباطنة فيَّ
وجلست على صخرة الغياب
تحت نخلة تناهشت عذقها ببغاوات
الصمت وغربان الحيرة
النخلة التي قطفت زنودها «شاشة»(٦)
للصياد
النخلة التي تستقبل العائدين من رحلاتهم
بالرقص الابدي

على طول الشواطئ
يحفر لها سلطعون الخيانة
قبور . . النهاية
«يحكى انه أيام الغزو البرتغالي لعمان،
مرت سفينة برتغالية بساحل الباطنة،
فمات أحد جنودها فوضعه زملاؤه في
صندوق ، ورموا به إلى الماء
بعد فترة اقتادته الأمواج إلى شواطئ
إحدى القرى البحرية ، فاجتمع الأهالي
حول الصندوق كاجتماع النسور حول
الجيفة، وعندما فتحوا الصندوق
أبان لهم ذلك الوجه الأوروبي المشرب
بالحمرة والرأس ذو «الكشة»(٧) الشقراء
الكثيفة ، فانبهر السمر البسطاء بالمنظر،
فقال أحدهم : انظروا
إلى النور الذي يشع منه، وقال آخر
انظروا إلى هذا الشكل الغريب إنه من
كوكب آخر إنه ولي من أولياء الله . .
أجمع أهل القرية على ذلك،
واتفقوا على تسميته بالشيخ «أبو كشيشة»
ثم أقاموا له ضريحا ومزارا، وقام أهل
القرية بزيارة القبر طلبا للشفاء والبركات
والغفران حسب الشعوذات القديمة
زاره طالبو الحاجات ، واهل الزار
ومحضرو الأرواح الذين قاموا يوما ما
بتحضير جميع الأرواح ، إلا روح الشيخ
«أبو كشيشة»
التي اندحرت ، وذهبت بعيدا . . إلى ذلك

الجندي المجهول الذي مات منذ زمن بعيد
مهزوما في «بحر عمان» (٨)
النخلة بنت البلد ، هي من قتلت الجندي
المجهول
عندما كانت القرية تغط في إغماضة اللهو
ستظل النخلة مقاتلة شابة تسحب جدائلها
على شواطيء
الباطنة إلى الأبد . .
وسيظل السلطعون يحفر قبورا إلى الأبد ،
تدفنها بعد قليل أمواج
الثورة

٢٠٠٠-٥-١٣

الوجه شبيه بالقناع
والحياة شبيهة بالحياة
(لا) شبيهة بالولادة
كأنا ولادنا في بحر تجره القوارب إلى
الغابة وسفن الصحراء
كأنا ولدنا في غابة تجوبها الأسماك بوجوهٍ
عابسةٍ
(لا) شبيهة بالموت
(لا) هي (لا) بالضبط
ونعم أشياء كثيرة
(لا) ولدتنا
(لا) ربتنا
(لا) تزوجتنا
(لا) تتوكأ عليها في الشيخوخة وتهش بها
على الموت لتدخله إلي زريبة قلبك
(لا) المسدس المرخص والمعد بفوهته
الواسعة لتدخل فيها رأسك
(لا) ستقتلنا ونحن نحاول إشعال
سيجارتنا قرب أرصفة (نعم)

(لا) مصاصة الدماء، جالبة الجوع ،
حافرة الألم
(نعم) مالئة الخزانة، نافخة البطون ،
بهية الطالع
فالحياة كلمة قصيرة كـ (لا) ، أو (نعم)
ما الذي يجعل (كافكا) يعتزل العالم
مخمورا في حفرة صغيرة
سقط فيها سهوا ليلة عودته من الحانة
وما الذي يجعل (فلاديمير مایاکوفسكي)
ألا ينسى أن يجز عنقه
قبل أن ينام
وكأنه يضبط المنبه على الوقت. .
منتظرا الجرس الذي لايعرفه و نفسه متى
وأين سيوقظه؟. .
الإغفاءة ، الغفلة
بهما نسرق
أوراق المفاجأة
منتظرين
طعنة
اليقظة
قطعنا دروبا متحركة كالثعابين
هاجمنا أقفالا شديدة القسوة ومنعتنا السرقة
من الدخول
إستسلمت نساء لحرارة أنفاسنا ، وأحجمت
الشهوة

دخلنا قصور الغواية ، فطردتنا الشياطين
تسلقنا أسوار الجنة وعندما مطأنا
أعناقنا ، لعنتنا الملائكة
لاوقت لنا ولامكان
وحين نعلق إبتسامة خفيفة بشفاهنا
كمن يخفي تشوهات جدار بلوحة
«تفسكل» (٩) لنا الحياة بإصبعها
تخور القوى . .
ولانجد لقيلولتنا
إلا مخدات الأرق ، ومرتبة مسامير
الصحو
نحن جيل إقتناص النكبات
واحتراف العويل بالبكاء الكاذب
كانوا يستعملون عقولنا مخازن
لبنادقهم ، وحرابهم
لطناجر جنودهم
وقنابلهم المستعملة
لنفجر العالم من لحظة واحدة
في حين انه لا تنفجر إلا رؤوسنا
لتشتعل بالهزيمة ، والسقوط في برك
سيوفهم الحادة
المهزوزة في رقصاتهم كخصور الجاريات
والتي لاتشعرك إلا بالضحك
لإنتصاب راياتك على مرتفعات الذات
إنصروا الإنسان . . قبل أن تنصروا
البندقية، نضفوه من التكلسات والصدأ
والغبار ، قبل تنضيف البندقية كي تخرج
الطلقات
من تحت أصابعنا بثقة ومهارة الذي
سيصطاد العالم ببندقية صدئة من طلقة
واحدة
لاوقت لنا ولامكان
جئنا بعد الزمن بمسافات وعرة
ضحايا الأمس ، بنادق اليوم
وهذا الصوت الغابر من بئر الروح

يناديك : لقد اقبلت غريبا من الشفق
من خارج دائرة الزمن
بـ«بشت»، وعمامة بيضاوين
تتمشى لا متوازنا على حصى ووهاد
الوجود
هذا المكان ليس لك
عد بعيدا إلى هناك
حيث تتوسد الميتافيزيقا وتلتحف بحرير
الأبدية
في غرفة زرقاء
تنام فيها هادئا وشفافا
قل : لا . . أيها الأحمق وعد من حيث
أتيت
من حيث الشفق
أيها الأحمق قل : لا ، لا ، لا

٤-٦-٢٠٠٠

اليوم التالي :
الاثنين : ٥-٦-٢٠٠٠
سنرقص على أعقاب
حرماناتنا . .
إلى أن تتورم الأقدام.

الهوامش :

(١) : شاطوحته: سريره ، السرير الذي ينام فيه الطفل
(٢) : الداس: المنجل ، كان يوضع تحت سرير الطفل لطرد الساحرات التي تسرق الأطفال
(٣) : أم الصبيان : ساحرة تسرق الأطفال ، حسب الأساطير القديمة
(٤) : عرشان البرستي : بيوت قديمة على شكل أكواخ تبنى من جريد النخيل
(٥) المنحاز : المهباش
(٦) شاشة : قوارب صيد تصنع من جريد النخيل
(٧) الكشة : الشعر الكثيف
(٨) رواية سائق (تاكسي) أقلني من صحار الى مسقط
(٩) تفسكل : تحريك الإصبع الوسطى دليل على الإهانة والخواء

القبلات الأولى

طـــارق الطـيب *

«الخط المستقيم هو أقصر طريق بين نقطتين»
لكنه ليس أجملها ولا أفضلها
أفرغ ذاكرتي
يبقى الفراغ أيضاً ذاكرة

القبلات الأولى

وقفتُ أتأملهما من بعيد
في الحديقة
طفلة وطفلا
كانت تقبّله
وكلما قبّلته مسحَ فمه
أمسكَتْ يديه بعد القبلة الأخيرة
ضَحِكَ
قبّلها هو هذه المرّة
ويداهما متشابكتان
صفق قلبي
كادت صرخة فرح
تخرج منّي وتُفسد
طقساً نورانياً

فجرٌ في فيينا

تعطّلت حواسي
هذا النهار
دون علّة
لم أتنبّه إلا في الليل
حين استيقظتْ أحاسيسي
رغم الشراب
كنتُ أسير وحدي
في الثالثة فجراً

علي الإسفلت
أسمعُ وقعَ أقدامي
كجندي فخور
بالصوت الوحيد المسموح به
أسمع محركات السيارات
والإطارات
وأنفاسي اللامنتظمة
لم أعبأ بفوضى أفكاري
وهي تتناثر في الطريق
بصوت كخرِّ الماء
وسحِّ الرمل
بل صرت أضحك

شحرور

حامَ في نصفِ دائرة
وهبط في زاوية نظري
اغتسل في صحن الماء
استمرح
زقزق
تبرز
طار
كنت مكوما في حديقة البيت، بين يدي جريدة من الحجم الكبير، ذنبتني إياها مشبوحاً ماسكاً، وأغضبتني قارئاً.
لمّا سئمت وأنزلت الجريدة صدفة أرضا، كان هذا الشحرور هناك.

---

* قاص من السودان يقيم في النمسا.

أجَـاصُ الأقَـاصِي

محمد حلمي الريشة *

أجَاصُ الأقَاصِي
يُطَالِعُني ويَطَّلِعُ عَليَّ ؛
أنا تَوهَانُهُ المُفتَرَضُ
وهوَ تَقتيرُ الإنكِشَاف .

* * *

يُهَدهِدُ يَقظَتي بِمَعدنِ الضُّلُوعِ الدَّمِث
ولا تَتَبخَّرُ حَرَارَةُ الرُّوحِ عَن سِتَارَةِ الرُّؤيَا ؛
هكذا امتَعَضتُ من فَورَةِ العُمرِ الشَّقِيِّ
وهو يُرَتِّلُ أَحشَاءَهُ السَّاخِنَةَ دُونَ زَوالِ أورَاقِه .

* * *

في هذهِ الغَايَةِ – الغِوَاية
لَعنَةٌ تُعَابِثُ جِدَّةَ مَائي بِرَغوةِ غَيَاهِبَ تَتَسَطَّحُ عَليه ،
فَأتَمرَّسُ – مُجدَّداً – ضِدَّ قُصُورِ نُبلِهِ
فَأنَا لَم أُدرِكْ بَراعِمَهُ المَرِيضَةَ بَعد .

* * *

وإذ يَندَفِعُ مَطَري المُرُّ هذهِ اللَّيلَةَ
– دُونَ سُحُبٍ مُطَهَّرَةٍ –
تَرِفُ نَارٌ نَهِمَةٌ كَرَشَاقَةِ شَبِقٍ
فَوقَ سَجَّادَةِ الجَسَدِ .. تَصطَلِيه .

* * *

كالَّذي يَتَلذَّذُ بانخِطَافَاتِ الحَوَاسِّ
نَحوَ عَاصِمِهَا ؛
ذلكَ الصَّدَى الَّذي يُرَدِّدُ رَخِيمَ لَوني
بِنُحُولِ بَرِّيَّتِه .

* * *

إزاءَ هذهِ المَفَاتِنُ المُقَنَّعَةُ بِقَرَصَاتِهَا السَّقِيمَة
أختَرِعُ مُبَالاةً من وَضِيءِ الشُّعُورِ
لَعلَّ عَيناً نَقِيَّةً – هيَ فُرصَةُ استِرخَاءٍ –
تَنَالُني منَ انتِثَارِي الثَّرِي .

* * *

أُوشوشُ كَرنَفَالَ اللَّوحَةِ الَّتي تَتَسطَّرُني ؛
يَنداحُ مِغنَاطِيسُهَا المُزَغَّبُ بِكَهرَبَاءِ آهَاتٍ مُتَمَطِّطَةٍ
فَوقَ شِرَاعِ شَسَاعَتي الضَّئيلِ
بِكُلِّ يُسْرٍ ورَهفَة .

* * *

مُزَيَّنٌ بِآنٍ بَعدَ آنٍ بَعدَ تَموُّجَ السَّطحُ
بِضَبَابِ مَرمَرٍ جَائعٍ لالتِهَامِه ،
والفَمُ عُصفُورٌ ضَئيلٌ
أمَامَ هذهِ الفَدَاحَةِ .. يُرِيقُني .

* * *

كَأنْ وَهماً يُدَاجي أبَارِيقَ البَرِيقِ الَّتي مَا انسَكَبَتْ
عَلَى مُنحَدَرِ البُزُوغ ،
وكَأنْ هوَ تَروِيضُ الذِّرَاعِينِ
عَلَى مُرَاوَدَةِ الظَّمأ .

* * *

أرشُقُ طِلائي المُتَهَافِتَ خَارِجَ قِمَاشَةِ الحَيَاة ،
وهوَ يَتَدلَّى شَفَرَاتِ دَغلٍ دَاخِلَ غَيَابَةِ غِيَابِه ؛
لِمَ كُلُّ هذا الجُهدِ في الفَرَاغِ اللَّعِين
أيَّتُها الفِطرَةُ الذَّاوِيَة ؟

* * *

سَأُطِيعُ صَبرِي الَّذي يَمتَصُّ عَرَقَ حَيَوِيَّتي الفَائِضَةِ
إلى أجَلٍ ،
لَعلَّ كُنُوزَهُ المُتَقَافِزَةَ – مِثلَ قِطَطٍ حَبِيسَةٍ –
تَلِيقَ ذَاتَ يَومٍ بِمَفَاتِيحِ جَذوَتي .

* * *

لَكَمْ أنتَ هذهِ الفُرصَةُ العَصِيَّةُ
أيُّهَا القِيثَارُ الَّذي يَشُدُّ أوتَارَهُ بَينَ كَلِمَاتي وكَمَائِنِه ؛
إنَّكَ تَبهَرُ سَكِينَتي المُستَوحِشَة
حَدَّ أنَّني عَاقَبتُ الجَمَالَ بِوَقَاحَةٍ نَضِرَة .

* * *

---

* شاعر من فلسطين..

أعبرُ إليَّ أثراً على بطنٍ أبيض
ولا تجدُني خُطاي ،
وأعصرُ نفيري المتشاهِقَ حُزناً
فتجِفُّ أناي .

* * *

الأزرقُ يمتلئُ تشنُّجاً
من عافيةٍ تُجرجرُ ساقيها في مكانهما
ذلك أنَّ الجدرانَ لم تزلْ جُذوعاً رطبةً
والقلبُ يُقلِّبُ شفتيه بعضَّةٍ مُختلَسة .

* * *

ربَّما مرَّةً واحدةً تكتنفُني
بمحاذاةِ منْزلٍ يقظِ الظُّلمةِ
أقوى بها نغمةً مهموسةً
أمامَ نهارِ الابتسامةِ المعدنيَّة .

* * *

ثمَّ جذبني بخدرِهِ المتورِّدِ مثلَ عطرٍ
يتخثَّرُ في دمِهِ الأُقحوان
فهذهِ المسامَاتُ الَّتي تتحَيوَيُ من نقراتِ سأمهِ الكثيفِ
تُشرنقُني برائحةِ أوصافِهِ الصَّائبة .

* * *

سيكونُ – أو هكذا أُمَنِّي النَّفسَ – كتابَ النَّشواتِ
على سُرَّةِ سِيمَتِهِ العالية ،
إذ لا أبْهى ولا أدنى
من افتتانٍ كهذا .

* * *

أكثرُ المرايا تنقعُ الشَّبهَ بماءِ فضَّتِها
ثمَّ إلى زوال ،
أمَّا مرآتي الخُلَّبيَّةُ الطَّبع
فتتطبَّعُ بأثري المُختفي .

* * *

أُفتِّشُ – بسرِّيَّةٍ – عن أسرارِهِ المُوبِقَة
فهذهِ الغياهِبُ تُعلِّمُني حكمةَ التَّحديقِ بانكفاءِ الحدقتينِ
على مائهما
كأنَّهما سهمانِ إلى غشاء .

* * *

لم تعُدْ فُصُولي رحبةَ الغوصِ داخِلَ أقاليمي الجائرَة ؛
ثمَّةَ دوَّامةٌ لزِجةُ التَّفكير
تلتصِقُ ببلَّورِ قطبِها الأوحدِ
بلا مجاز .

* * *

حيثُ إنَّهُ خلفَ كلِّ احتمَال
أُصوِّبُ نأيِي الأرعشَ نحوَ افتراضِ عُذوبتِه ؛
ذلكَ السِّجنُ الَّذي لم يُبقِرْ بعدُ
بشقْوةِ الرَّأس .

* * *

كلَّما أدخلُ شُرفتي الفاترَة
كلَّما تواطأتْ مُخيِّلتي مع طُقوسِهِ الحالِمَة :
فكرَةٌ جافَّةٌ
وانخطافٌ بليل .

* * *

تنفجِرُ الثَّمرةُ مثلَ فُقاعةٍ مُدهِشةٍ
لأنَّ ما يُدركُهُ الفمُ النَّابتُ باشتهاءٍ وحشِيٍّ
يتناثرُ في فضائي القاني
كجِدارِ مُصباحٍ نزِق .

* * *

الهواءُ يُلاعبُ جُملَتي
وأنا ألمزُ توأمَ طعمِهِ بخاصِّيَّةِ شرعَتي ..
كامدةٌ شُعلتي السَّجَّها صقيعُ عِلَّتي المألُوفةِ
حيثُ رحابةُ العالَمِ ضيِّقةٌ على الرُّوحِ الولِد .

* * *

معَ اكتمالِ الألَمِ اللازوردِيِّ
ونُضُوجِ حبَّاتِهِ بعيداً عن قِطافِ اللُّعاب ،
أصرخُ في برِّيَّتي الممسُوسةِ الغُبار :
أينَ أنتَ يا مُفترضِي ؟

* * *

كأنَّهُ مُعضِلةٌ ولا حلٌّ
كأنَّني هاويةٌ ولا أصل
كأنَّنا اضطجاعُ المسافةِ النَّابيَةِ
بينَ شفرتَي جُرح .

هذيان لا يندمل

مياسة دع★

وعلى طرف من الوقت
تنحدر أعضاء متخثرة
جسور../ ترقد في هياكل الصمت
فيما تبقى من وجه الأرض..
الوجه الآخر لحروق الماء
لهذياني/ ينز كمثل جروح في الذاكرة
والآن..
بدء موحل
جريان مقطر بالجدران
وسلاسل العصر
إنه البيت...
- يا أيها النازل من آفاق ذرية
الطالع من عقل الكتروني مبقع
بأفواه الموتى-
إنه البيت/ الكائن
البيت/ الغائب
الآتي
آتيا من غياب الدهر في سماء
من ديمومة تتمطى على عنقي، تبحث
عن معطف لأكتاف اللغة..
- أبحثك، وأدثر أطرافي ببياض الموج
زبد للشمس
وأنكر ما تبقى من وجه الأرض..
الوجه الآخر لحروق الماء
لهذياني../ يسيل كمثل جحيم في الذاكرة.
والآن..
نافذة
صمت
ظل
هواء ناحل أبذله على عتبات الشرق
شرق - خشخاش
ينمو في جرثوم اللغة
وفي جذور حطامي..

★ شاعرة من سوريا.

هذا الجذر/ الكائن
الجذر/ الغائب
الآتي..
مكسو بأجراس اللغة
وحبة من سرة الدمع..
- أجمعك،
وأجزئ الخارج من رأسي
الداخل إلى وجه الأرض..
الوجه الآخر لحروق الماء
لهذياني.. / يندلع كمثل
طوفان
لا يندمل..!

ربما... ذات بعضي

ربما في هنيهة ما،
ذات قدم تتهيأ، لتثقب
عينا قابضة على
أرض..
ربما في هنيهة ما،
ذات فم متلألئ- المتلألئ بيباسه الموحل-
ينسلخ عن نخاع مغبر
عن نواتي المنزلقة كمثل
سماء لزجة..
السماء المتقشرة عن هواء نحاسي
عن هاويةٍ../ تجرجرني ملء
بعضي..!
هأنذا..
(أقفاص آدمية تدور حولي، تهيم
على أبراجها، تنتمي إلى سلالات
للعصر..)
هأنذا../
أبعاد ذائبة نحوي، تجري
إلى آخري
بقية من عنصر- أرض
لم يتفتت العنصر في جزئي؟
ذات قدم معرشة على دهر
دهور من موت
وأفواه ظل..
ذات فم../ يلتصقني في بعضي
أنحسر عن أزرق للنخاع
محو لسريرتي،
سماوات من دمي.. تهوي!
يا ذات بعضي تتهيأني
لبقية من سلالات الصمت..!
يا لغة سوداء
تفوح
لحظة
كوني..

من اعترافــــات الفــــارس الأخــــير

مفـــيد خنســـة*

وقد فاتني: أيها السادة الحاضرون
أن أدق على بابكم؛ عند هذا الصباح-
وأن أنهض الفجر من ليل أحلامكم
ثم أرفع من فوق أنقاضكم سقف عصف الرياح-
وأنبئكم
أن في كل بيت لكم
إرث حقد، ووسواس شك،
وأشياء لاً أستطيع التفلت من سجنها كي أبوح بها
وأقول: احذروا من مداخل ابوابكم
واحذروا من مخارج أفواهكم
قبل أن تستطيل خيالات أحلامكم
وتضيء رؤاكم محيط المنازل،
أو تمطر الغيم
ما يستطاب لكم من سماء الفتوحات
والانتصار
وإلا! لماذا تركتم منازلكم وأتيتم إلى مأتمٍ
كنت صاحبه
فافسحوا بينكم
واسمحوا لصريح الكلام
بأن يقرع الباب في وقر أسماعكم
لوصايا القتيل لكم، أيها القاتلون
فاتني، أن أهز دوالي كرمتكم؛ في المساء
وإن حزنت أن تهاطل فوقي كؤوس معتقة
من مدائح أنخابكم،
وأن أتسلق أغصانها، وأواري خيالات
ما مس قمصانكم من دماء وماء.
وقد فاتني،
أن أمازج بين ضجيج كلامي
وصمت منازلكم،
وأبوح لكم
عن قتيل أبرئ نفسي من قتله عند هذا المساء
وإن كان قد فاتني،
أن ألملم عن شجر الليل نجوى خواطركم
ثم أبسط فوق التلال، خيول الوصايا،
فهأنذا أفتح اليوم سفر معاركنا،
والضحايا كما تعرفون،
أمام بصائركم،
ها قد خسرنا،
ولم يبق في ساحة الحي غير خطاكم، وصعفي
وقد قدتكم كي أحرر أرضا
تهاطل في مهدها سر مجد الكلام
ولكنني ما استطعت،
ولكنني ما استطعت،
وأقسم: كنت الوفي لكل العهود
التي عرفتها البلاد
وكل الدروب التي عبرتها الجياد
وكل الذين مضوا للجهاد كراما
وما في غبار المعارك عادوا
وقد فاتني؛ أيها السادة الحاضرون
أن أبوح لكم
أنه ما التقى منكم في رصيف الحكاية
خصمان، إلا وكان الخصيم بكم
وما ضاق في صدر خصمين منكم إلا وقلب بكم
راقه أن تضيق البلاد بآخر منكم
وقد فاتني،
أن أقول لكم
ما التقيتم إلا على ما يبدد أحلامكم
وحب الذين يريدون في أن تشيع الفواحش
في بهو حاراتكم،
وقد فاتني،
أن أقول لكم:
إن هذا الحضور له صفة البوح
ها قد خسرنا الكلام المقدس في معطف المهرجان
كلكم تعرفون:

شاعر من سوريا.

بأني قبضت على النار
مستمسكا بعرى المستحيل،
هززت نخيل المدى
ثم علقت هام البلاد بسر جليل
وطوقت أسوارها بدمائي
وأنهضت من شامها بيرقا، يتلألأ
في الفوطتين قبيل الأصيل
وعلقت شمسا بكفي
ألوح بها كلما هل في الأفق ليل
وأجريت أنهار حبي في غوطيتها
وفي رمل صحرائها
وأنبت عشبي على كل حقف دنا من رؤى سفحه
ظل سيل
وطفت بمائي على أسر الغيم
أسقي به كل طفل عليل
وقد فاتني:
أن أقول لكم:
عن خفايا تراجعكم
غير هذا القليل القليل
أن أقول لكم:
لم أخف أن أخوض المعارك مهما تقاطر فرسانهم
صوب سفحي
وما كنت يوما أدير لهم ظهر راحلتي.
قبل تبديدهم فارساً.. فارساً
وما مرة فارس هز رمحي
إلا أفنيت قبضته بالحراب
وما شك رمح بخاصرتي في صميم المعارك
إلا وكانت يد منكم طعنتني من الخلف
كي أتراجع
لكنني ما انكسرت
هادمي.. حارقاً يتسلل في نسغ أوصالكم
ويبوح لكم، بالعهود التي عرفتها القلوب
وها نبض قلبي على كل ثغر يلوب
فمهما رميتم بسجيل انكاركم للعهود القديمة
إني لكم كالوميض المكلل بالغار
فوق ذرا المستحيل الحبيب

ومهما جفوتم، وبدل أصواتكم حب تلك العروش التي
ورثوها لكم
فإني عن حبكم لا أتوب
فلا تسألوني، لماذا أتيت وحيدا
وعلقت رمحي على عنقي، بعد أن أتعبتني الدروب
ووجهي كتاب، لكل فتى منكم صفحة في رؤاه
فهل تسألون لما يعتليه الشحوب
غريب.. غريب
كيف تمضي رفوف القطا من ذرا قاسيون
إلى جبل الشيخ عريانة
ثم تسقط بين رصاص العدو
ولا يستفيق النوب
غريب.. غريب
كيف تهطل كالعاصفات قنابلهم في الجنوب،
وتحرق شال الصبايا
وورد الحدائق في سفح صيدا
الى شط صور، ويصرخ في الليل أرز الجنوب
وعمّان لا تستجيب
غريب.. غريب
كيف تقبض أسنانهم عنق القدس
ثم تصرخ، وأهل بيت النبوة
وأهل بيت المسيح..
واساكنا في خيام العروبة وا...
كالفريق بهم تستجير
وما اهتز فيهم دم أو تحرك نبض
ومصر التي حملت راية السلم،
تعرف كيف تمزق أنيابهم وجهها
وتبدد أشلاءها، ثم تمحو عرى اسمها
وحين يسائلها برتقال الجليلِ
لما لا تدافع عنه تقول:
عجيب.. عجيب
وهل كان غيري الطبيب
إذا مس يافا على الدهر حرج
وحاقت بحيفا الكروب؟!!

طالعٌ في السفوح

خالد بدر*

١

بحثاً عن معجزات
شدْتُ اليقينَ إثْرَ اليقين
ثمّ دمَّرتُ الآمالَ بيَدي،
راودتُ طوالعَ النجم
كي ترمي إليّ شِهابَ حظٍ
لأجلِ أمنيةٍ واحدةٍ
واحدةٍ فقط،
لكنّها انطفأت تباعاً
ولم أرَها مُذئذٍ أبداً
صرتُ كالطير
كلما نَبَتَ لي جَناحٌ
رَمَتني الرياحُ بنبالِها
لم تعُد السماء لي سقفاً
ولا الأرض تقبلني لاجئاً
مرَّ زمنٌ وأنا أسير
تعلّقتُ بالقوافلِ فكانت تنوءُ بأحمالِها
ورباباتُها صامة
مرَّ زمنٌ طويلٌ،
فخبّريني
أي الطرقاتِ أسلُكُ إليكِ
كي أُكملَ جُملَتيَ الناقصة،
هل أهبطُ الوادي
أطلبُ الغفرانَ من الأقدار،
أم أصعد
بحثاً عن معجزاتٍ

تعيدُ ترميمَ روحي،
خبِّريني ماذا أفعلُ بسنواتيَ القادمات
والظلامُ كلّهُ يتكوَّمُ في غرفتي
أيُّ مستقبلٍ انتظر
وقد بدّدَ صبايَ
نحيبُ الأزهار البرية.

٢

لأجل الينابيع
في عمق الصحراء
ليسَ هناكَ سواكِ
وجودُكِ فقط يدلُّ على الطريق
تلتقي رياحُ الأوديةِ الهائمة
حيثُما تكونين
وينزاحُ ثوبُكِ كموجةٍ متثائبةٍ
السحابةُ أيضاً
تنقشعُ عن وجهِ الشمس
فيُغطّي الأرضَ ظِلُّكِ
وكما يحدُثُ إثرَ المطر
ينجلي غبارُ الوادي
وتنفجرُ الينابيع
تحتَ قدَميكِ.

٣

أصعب من حلمٍ

* شاعر من الامارات.

لطالما أبحَثُ عنكِ
ولا أرى غيرَ ثوبِ المساء
يظــلِلُ العـــالم
أينَ موضِعَكِ
أكادُ أسمَعُ خطواتكِ
تَخبُ حافّةَ الكثيب
فينثالُ الرملُ عليَّ
أخالُ وجهَكِ
كسرابِ الوهادِ
وأُوقِنُ:
أصعبَ من حلم
أن نستعيدَ حقيقَتَنا
عندما يُمزِقُنا الليلُ
ونخبو كأضويةِ المدينة في الفجر
أأعودُ ثانيةً أسألُ الأوديةَ عنكِ
أو أواري الآمالَ والرغباتِ
مهوى الكثيب
ثمَّ أُسلِمُ قيادي لِلألاءِ الوهمِ
وهو يلّوحُ
فوق دروبيَ العارية
كم قلتُ أننا سنعيش
حتى يُثمرَ شجرُ الشِّعر
أن ارواحنا
ليست صَحارِي
انظُري
لم نعُدْ نستطيع الندم
أوْ
ترك خطٍ صغيرٍ صغيرٍ لنا
في الترابِ.

٤

ذهب الشمس
أطيلُ التوقفَ فوق الأرضِ الكالحة
وعندما يُضَمخُ الفجرُ
الأفقَ أمامي
أقولُ
ذَهبُ الشمسِ سيأتي
فإذا النهار
محاربٌ جرّدَهُ الليلُ من غنائمِهِ
وعادَ يُحصي خسائِرَهُ
في صباح الهزيمة
أعودُ
فأراكِ تقرئينَ تجاعيدَ الرمل
والصَدَفِ المتناثر
لستِ مُنَجِّمةً
هي الأساطير
تتسربُ من بينِ أصابعَكِ
وتسيلُ في السفوح
أعودُ إلى تلك الأراضي
حيثُ الأيام
ليست عادلةً
وكلّما خُسِفَ قمرٌ
أو نَقُصَ رجلٌ
علَت النداءاتُ القصيّةُ للّه
أعودُ كي أحيا كلَّ شيءٍ
للمرةِ الثانية
أعودُ مفرقاً آماليَ البالية للمارّةِ
ماداً كفّيَّ
متوســلاً
كي تكشفي طالعي.

في المصيدة

أحمد السلامي *

أحتسي زاد البلاهة
أرتق أفكاري بالمتاهات
أنصهر بالواجب مكتفيا بالابتسامات
وبإضحاكهم ببداهة تروقهم
أناكف إمرأة تتعصب على الهواء
تخيط أوقاتي بمزاجها
تلوّح لي بغطاء السرير كلما ابتسمت
يؤنبني جلد أنفها المعوج
لا يروقها اعتزالي
أسير محتذيا خوفي من نزق العودة
أخدع أوهامي لأعيش في وحل اللحظة
الرائحة تنبعث من جواربي
قدماي في الخزانة تتعرقان
الرائحة دليلي الى المكوث في اليأس
أسير بين غرف الشتاء
أدخن ساعاتي بوجل
أضطجع قلقا
أنام لأحلم ببيت لا سقف له
كل شيء محسوب بنظام
الكلام مرتب بعناية
عليك أن تصلي من أجل راحتك
أن تنهض بشكل مسرحي من نومك
تؤنب كابوسا وهميا لم يطاردك.
لن تكون رجلا إلا بالديكور
وأنت خشبة فارغة

تحير أسماعهم برطانة وحدتك السالفة
وتصرخ في داخلك بالكلام الهادئ
المطبخ في انتظار إشارة من كرشك
ينغلق الباب خلفك بعيون شاردة
تود لو تكبلك في فراغها
لا معنى للترتيب
كل همسة مؤولة سلفا
كل ضحكة مجنونة إذا كانت بعيدة عن أسماعهم
أفكار العجائز تحدد أخطاءك.
كن جمادا في صحرائهم
كن داخل سياقاتهم
ثملا باللاشيء
راكعا للخبز الساخن المتوج بنقش الأكف
فحلا في الظلام بلا ضرورة لرؤية أسباب اللذة
لا ضرورة لملء فراغ روحك في مستنقع اللازم
القدوة في الآخر والآخر يراقبك ليفتدي
أخرج من داخلك
لا تكن أنت
كن محترما يصغي لأعصابهم المتقرحة
يقطر عسلا فوق دمامل الشك ببراءته.

شاعر من اليمن

القطة التي تنسج عشقها الشرس

على شاهد سنواتي

يحيى الناعبي

المساء الآتي من ممرات بعيدة
وقف يحدق
صامتا . . .
لعله إستشعر من برودة جسدي
إنني انتظره

***

أرواحنا التي تمطر
لتنبت الزرع
الذي يأكل منه الطيرُ
والبهيمة و . . .
سكنتها الوحشة والغلواء
فهجرتها الينابيع والحقول
تراكم حولها غبار التيه
أرواحنا . .
لم تعد تمطر

***

في البدء . . .
كنت أرى
أمعن في الطريق وأفاوض المشي
أنفاسي مقبرة مهجورة
رتبت أشلاء موتاها
وقايضت بأرواحهم وردةً للعابرين
غيمة هجرت عطرَها
النوارس تبكي حيث يأخذني الألم
الصغار تعصف بي
حين تشتبك جيوشها
بمنعطفات اللغة
كمن يرقص في خرائبه
دائرة الكهف ترمم وحشتي
من البدء . .
لم أر
طينة هذا الجسد

***

هل مازلت تطيلين السهر
كما لو قطة تنسج عشقها الشرس

على شاهد سنواتي
إني لأكاد أسمع صراخك
يجتر أمواجه نحو عواصف
وبحار وأقاليم
تلك كانت لحظة ضعفك
بينما القلب شاردٌ
نحو هاوية
كسفينة طمست بوحدتها
نهار المحيطات

***

إلى فرجينيا وولف

لحياتنا شاهدان
العزلة والكآبة
وحفارها
الأصدقاء

***

في الوجوه
أفتش عن مرآة
تظلل طريق رجل مغمض العينين
ليجد مكمن أسراره

***

هذا السرب من الخطوات
يلاحق صدى خلخال
سقط عن قدمٍ عاهرة
منذ قرون

***

في معجم النسيان
هناك غرف لم يغمرها الضوء
لذا لا تقوم في الصباح

إليـــكِ

طـــالب المعمـــري

ليس لديّ
ما أكتبه اليوم
لقد ضيعت كل شيء
هناك في برزخ الفراغ
المليء بالعقبان
حتى جرس القلب

الذي عتقه الاشتياق إليكِ
الآن
فارغ في شساعة الصحراء
والجوع الظامئ
يلتهم لساني
في جمرة الوصول
إليـكِ
أرى القرى التي
تكحّلت عيوننا بنسماتها
يصغر قلبها
يصغر قلبها الى درجة
إنني
أحتاج الى موتــةٍ صغيرة
كي أحظى
بعشبة الإستذكار
البلوري لروحك
في تقلبها العميق
في بئر الماء
ورغم كل ذلك
أجد الوصول
شــاقا إليـكِ
إلى درجة الغياب المزدهر
في وردة على الطريق

كُتّاب جزر الأنتيل ونص سان جون بيرس

ألاعيب البناء والتحري عن شجرة النسب

فيرونيك بوني - ترجمة: بنعيسى بوحمالة*

قليلون هم المبدعون الفانون الذين خلدت حظوتهم الاعتبارية، عن جدارة واستحقاق، في الوجدان القرائي العام لمواطنيهم وغير مواطنيهم على السواء. لذا فإن تبادر ثلة من المعجبين الفرنسيين والأجانب، دارسين وباحثين ونقدة وقراء من الصفوة، وذلك منذ سنوات خلت، بإطلاق مشروع «مؤسسة سان جون بيرس» والائتلاف ضمن حلقة اختيرت لها تسمية «جمعية أصدقاء سان جون بيرس» مع إصدار مجلة متخصصة في تراثه الشعري تدعى «نفحة بيرس»، فإن هذا المسلك الثقافي، بل الحضاري، لدليل سيان على المكانة الرمزية المرموقة التي يحتلها الشاعر مقارنة مع شعراء آخرين، فرنسيين وغير فرنسيين، أو على الاعتناق الصميم، الذي يوحد ثلة المعجبين هاته، لثراء الشعرية البيرسية وغور أسئلتها البنائية وكشوفاتها الموضوعاتية وتحققاتها الرؤياوية..

إن هذا الاحتفاء ليس مخصوصا لأيٍ كان وإنمّا هو مرتب لأحد أوزان الشعراء الرمزيين وأرقاهم في النصف الأول من القرن العشرين، أحد أشدهم شكيمة من حيث اجتراح السجلات اللغوية الباذخة وطرق الموضوعات العصية وابتكار الأخيلة البعيدة الشأو. ولأن خبرته الشعرية على قدر عال من التراكب والتعقيد، إن على صعيد التوسل الأدائي أو من حيث كيفية بناء الاستبصارات وتدبير شأنها الشعري، فإننا نلفيها ذات قرابة ملموسة بمجموعة من الشعريات المتقدمة: فهي تتماس مع الأفق الشعري الذي انضوى إليه نداّه الرمزيان الشهيران، جان بول فاليري وبول كلوديل، مقدار تماسها مع القارة الشعرية الوعرة، الخطرة، واللاهبة التي استوطنتها مخيلات شعراء ألمان ونمساويين مشهود لهم بالاقتدار الشعري، من عيار فريدريش هولدرلين وجورج تراكل وراينر ماريا ريلكه، هذا من غير إغفال تصاديها / تفاعلها الثابت مع المتخيل الشعري السريالي الفرنسي، الذي هو متخيل جريء واقتحامي، وبخاصة مع نصوص بول إيلوار وجان بولان وروبير ديسنو.

إن الأمر يتصل، بتعبير موازٍ، بالشاعر ألكسيس سان ليجي (١٨٨٧-١٩٧٥)، المعروف في الأوساط الشعرية والثقافية باسم الشهرة سان جون بيرس، وريث التقاليد الأرستقراطية المفطور على زبدة النبالة الفكرية والأخلاقية الفرنسية، رجل الدبلوماسية المتأنق، المحنك، واللبق، والسائح النبيه في أمصار المعمورة، صاحب المجموعات الشعرية ذائعة الصيت: «مدائح» ١٩١١، «سفرة استكشافية صوب الدخيلة » ١٩٢٤، «منفى» ١٩٤٤، «رياح» ١٩٤٦، «منارات» ١٩٥٧، «طيور» ١٩٦٢، «نشيد من أجل ربيع رائق» ١٩٧١. إضافة إلى ما خلفه من دراسات ومترجمات ومقابلات صحفية ومراسلات فائقة القيمة، والحائز على جائزة نوبل للآداب - عام ١٩٦٠ - كتتويج عالمي لجهده الإبداعي الاستثنائي.

إن شعره يتلامح محفلا لقلق أنطولوجي موجع، لوحدة وحنين روحيين ممضيين، ورغبة عارمة في التجذر الكياني في أرض شعرية - رمزية بعيدة المنال، أمّا مهمة القصيدة فهي محصورة، من منظوره، بين حدّين اثنين متكاملين هما: تمجيد الكينونة الإنسانية وتبجيلها ثم التعرية عن دواخلها وإنارة عتماتها. لقد استطاع بذهنه الشعري المفتوح على التيارات العقدية والفكرية

* مترجم وكاتب من المغرب.

الكونية أن يلتقط، بفطنة لا يكاد يضاهيه فيها إلاّ الشاعر الأمريكي عزرا باوند، النبض الحي لروحية الشرق الأقصى العتيق ويدمجه في صلب قصيدته، الموصولة في الجوهر بخلفية إيمانية مسيحية وثقافية إغريقية - لاتينية، جاعلا إياها بمثابة مطهر رمزي للذوات والأشياء والأزمنة والتوضّعات والمصائر.. بمثابة نشيد نشوان / أليم يبدد كثافة ليل العالم ووحشته المطبقة.

و إذ تهيأ له أن ينجز كتابة شعرية تبرهن على مسؤولية ومراس وعلوّ كعب لم ينصرم سوى ردح من عمره الشعري المديد حتى تخطت سمعته الشعرية النطاق الفرنسي المحدود واخترق صوته الشعري الكثير من الآداب الوطنية الحديثة، الأوروبية والأمريكية واليابانية والزنوجية - الإفريقية والعربية (تأثيره في شعراء تجمع مجلة «شعر»، أدونيس على وجه التحديد).

و عليه فإذا ما كان شعره قد أرخى بظلاله على أرجاء مترامية من الكرة الأرضية فما بالنا بجزر الأنتيل التي شاءت الصدفة أن يولد سان جون بيرس بجزيرة الغوادولوب التي تشكل، بمعية جزيرة المارتينيك وحفنة من الجزر الصغيرة المتناثرة، إقليما فرنسيا لما وراء البحار يسمى بجزر الأنتيل الفرنسية، وإذا انتماؤه الفعلي، بقوة الجغرافيا والتاريخ، إلى سلالة «الكريول» Créole أو «البيكي» Béké، أي سلالة السكان البيض الذين ولدوا في ذلك الأرخبيل المداري الهاجع في لجة بحر الكاريبي ويتعايشون مع أحفاد العبيد الأفارقة الذين تم استقدامهم مكرهين، في غضون موجة التهجير الرهيبة والمشينة التي شهدتها القرون الماضية القريبة لتولّي أعمال السخرة في العالم الجديد.

لهذا الاعتبار لربما كان أدباء جزر الأنتيل السود: شعراء وروائيون وقصاصون.. أولى من غيرهم للاعتناء بتراث سان جون بيرس ومعاودة قراءته ومساءلة قضاياه والتوقف من تداعياته وآثاره. فهو لم يكن شاعرا فرنسيا حديثا كبير الشأن، رفيع الطراز، وكفى، بل وشاعرا ترعرع بين ظهرانيهم وأمضى القسط الأوفر من حياته في أرضهم/ أرضه، معنيا بتقاليدهم وثقافتهم، مصغيا إلى أحلامهم وتطلعاتهم. إنه إذن، فضلا عن هويته الشعرية الناجزة، واحد من ألوف البيض الذين يؤججون بحضورهم في ذلك الصقع التخومي، الذي قرّ مزاج الدوائر الاستعمارية الفرنسية على بقائه، في معاكسة صارخة لمجرى التاريخ، كما جزيرة الرّيينيون في المحيط الهندي وجزيرتا تايتي وكاليدونيا الجديدة، أو ما يعرف ببّولينيزيا الفرنسية، في المحيط الهادي، إقليما فرنسيا يتعايش فيه، طوعا أو قسرا، خلف المستعمرين البيض مع الأهالي السود، المأزق الحضاري والثقافي الشقي اللصيق بعلاقة الأبيض مع الأسود، وهو المأزق الذي عاركته أجيال من المثقفين السود، سواء الأفارقة منهم أو الأفرو - أمريكيين، كما انكبّ عليه، من بين المثقفين الأنتيليين، الكاتب والطبيب النفساني اللامع، فرانز فانون مؤلف «معذبو الأرض» و«جلد أسود، أقنعة بيضاء»، والذي بلغت به عاطفته العالم ثالثيه المناوئة للاستعمار والميز العنصري والاضطهاد حدّ الانخراط في صفوف جبهة التحرير الجزائرية في إبان سني الثورة.

إن ورطتهم القدرية فيه كشاعر وكمواطن، إن شئنا، ما كان لها إلاّ أن تموقعه في بؤرة السؤال الأدبي والثقافي الأنتيلي، سؤال الهوية والجدارة، التماهي والقطيعة، بل وفي اللب من الشاغل السياسي والمجتمعي الضاغط على تفكير الإنتلجنسيا الأنتيلية منذ مطالع القرن العشرين، شاغل المواطنة الحق: هل نحن سود فرنسيون أم ترانا أفارقة أنتيليين؟

لكننا ونحن نتحدث عن أدباء جزر الأنتيل يلزم أن ننبه إلى كوننا لا نتحدث عن أدباء كسيحي القريحة والخيال، بمعنى عن أنصاف أدباء، وإنما حديثنا عن أدباء حقيقيين أخذوا المسألة الأدبية مأخذ جد وأعربوا عن دربة ودراية بالغتين بدواليب اللغة الفرنسية، بل وحتى اللغة الإنجليزية، وأدرك بعضهم مراتب مشرّفة في سلّم العالمية الأدبية. حسبنا أن ننوه، في هذا المضمار، إلى ثلاثة أسماء أساسية ومشعة في الأدب الأنتيلي المعاصر: إيمي سيزير، أحد أعمدة الثالوث، الذي يضم أيضا الشاعر السنغالي ليوبولد سيدار سنغور والشاعر الغوياني غونتار داماس، المؤسس لنظرية الزنوجة، الشاعر السريالي الذي لم يتمالك أندري بروتون نفسه وهو ينهي قراءة ملحمته الشعرية الفذة، «كراسة العودة إلى مسقط الرأس»، في وصفها بأنها درس بليغ في التخييل السريالي، وإدوار غليسان، أحد ممن كرسوا جدارة النص الشعري الأنتيلي، بل وأضافوا إلى الشعر الفرنسي إجمالا، في عقر لغته ومتخيله، إضافات حاسمة لا تنكر، ثم ديريك والكوت، الشاعر والروائي الذي يكفينا استذكار واقعة فوزه بجائزة نوبل للآداب، لعام ١٩٩٢، ممّا يمكن احتسابه تحية رمزية موجهة للأدب الأنتيلي برمته وتثمينا معنويا لجهود سائر الفاعلين فيه، لندرك أهمية تجربته الأدبية ومدى أصالة

موضوعاتها وجمالياتها.
حول ماهية النص الأدبي الأنتيلي وموجوديته وحدوده.. صفائه ومجنته.. طرائق التشييد النصي وتقنيات الإعمال التخييلي.. أو لنقل حول زوايا النظر المتباينة إلى هذا النص، وضمنيا بصدد علاقة كتّاب جزر الأنتيل بنص سان جون بيرس: محطات هذا التعالق وتمفصلاته البارزة، مفاعيل النص البيرسي في النسيج الشامل للمتن الأدبي الأنتيلي.. وفي كلمة واحدة حول مناحي تدبّر ما يمكن دعوته بعقدة سان جون بيرس في الوعي الأدبي الأنتيلي الراهن تدور هذه الدراسة لفيرونيك بوني، والمقتطفة من مجلة «نفحة بيرس» – ع ٨ / يونيو ١٩٩٨ – التي تشرف عليها الناقدة البنيوية والسيميائية الفرنسية المعروفة جويل تامين.
«يعد سان جون بيرس الأكثر أهمية من بين الشعراء الأحياء «، هذا ما كتبه غليسان عام ١٩٦٩ في مصنفه، «الانتواء الشعري» (١). وبإحالته على هذا الشقيق الأكبر، الطاعن في القدم، وترتيبه لنوع من معترك بدني مع شعرية سان جون بيرس يدشن غليسان، من حيث يقصد أو لا يقصد، منحى لم يتوقف، في غضون العقود الموالية، عن التوسع والتجذر في نسيج الآداب الأنتيلية. ولعلهم قلة، في أيامنا هذه، الكتّاب الكاريبيون ممّن يكتبون باللغة الفرنسية ولا يحيلون، بهذه الكيفية أو تلك، على سان جون بيرس (اسمه الحقيقي أليكسيس سان ليجي) الذي سوف يتمتع، وإن رمزيا، بمواطنة مسقط الرأس. فقد جرى الانعطاف به عن منبع إبداعه الأصلي وبقدر ما يلازم نثره نثر كثيرين أتوا بعده لم تكفَّ لغته الشعرية، من جهتها، عن تغذية جملة من الكتابات، ومع ذلك، وعلى منوال ما توضحه ماري غالاغير (٢) فإن إنسية الشاعر البيضاء الأنتيلية، بل وسمته الأنتيلية القحة، ما فتئتا تطرحان أكثر من إشكال وإلاّ كيف يمكننا تبرير الحضور المكرور لتمظهرات بيرسية شتى في الأدب الأنتيلي الجديد؟ وأيضا كيف نستطيع حصر الشعريات التي تجعل من هذه التمظهرات قرينة رمزية لها؟
و سيان تعلق الشأن بالكتّاب أو بالنقاد فلطالما خاضوا في حيثيات انبثاق أدب أنتيلي وفي ملابسات تعيّنه غير متلكئين في إقامة حججهم وبناء دفوعاتهم انطلاقا من مفارقة، ولو أنها مقلقة نسبيا، بحيث إنه في الوقت الذي يصرح فيه، على سبيل التمثيل، كلّ من بيرنابي، شاموازو، وكونفيان قائلين: » لا وجود لأدب أنتيلي بعد، فنحن ما زلنا في وضعية ما قبل أدبية، نعني وضعية إنتاج كتابي يفتقر إلى متلقين في عين المكان، أي محليّين، يمكنهم الإسهام في معادلة المؤلفين / القراء الكفيلة بإنضاج أيّما أدب» (٣). من المحقق أن محفلا، أو رأيا عاما، قرائيا، قد نشأ إن في جزر الأنتيل أو في الميتروبول قد يسعف على تكريس تقليد القراءة، بما هي واحدة من الأولويات المسطرة، ولم لا تلبية أوفى ممّا هو مؤمّل، لكن، وعوضا عن بلورة تفكير في ما يمكن حسبانه عدما تخيّليا لربما كان من اللائق، بل الأجدر، افتحاص سبل وصيغ تأسيس تراث أدبي يعثر على أهليته في العديد من الألاعيب البنائية الموارِبة التي تمثل، في الآن نفسه، جملة من الرهانات الغاية منها انتزاع موقع محدد داخل الحقل الأدبي. وللعلم فلكي يتم استحصال استقلالية ما وتحقيقها بإزاء أدب مرجعي ذي طبيعة هيمنية يلزم الأدب الوليد أن ينضوي على علاقة فرعية، مرتضاة أو محترز عليها لا فرق، مع الأسلاف الأدبيين، ومن هنا، ومثلما نصّ على ذلك الكتّاب والمبدعون المحسوبون على الإنسية البيضاء الأنتيلية، فلا مفرّ لهذا الأخير من استحداث أسلافه الخاصين (٤) والعمل، أحيانا، على قولبتهم ضمن شعاريته.
هذا إذا ما كان الغلاف التركيبي لأيّ ثقافة كانت، والثقافة الأنتيلية في المقام الأول، من الأمور التي لا يعترضها الشك، فإنه لمن الملائم أن ننكبّ الآن على جسّ نبض العناصر التكوينية لهذه الثقافة واستبارها، ما دامت لا الخطابات ولا النصوص الأدبية لا تلح على تبنيها واستغلالها، والكشف سواء عن الخيالي أو عن تخييلية هاجس التحري عن شجرة النسب في ثناياها.
في هذا الاتجاه بالذات سوف لن يتقاعس ريجين روبان عن الجزم بحيوية متطلب كهذا، إذ «عندما يهمّ الأمر الثقافة الخالصة المسماة إمبريالية فإن كافة الأشياء تتخذ لبوسا تخريبيا، وتصبح مادة تستوجب الإبقاء على مسافة واقية منها، لكن حالما نقوم بالنبش في ثقافة الآخرين، أولئك الذين لا يتوانون عن هدم ما هو خيالي تشرع كلّ الفرضيات ذات الصلة بجوهرية الاختلاف في تلمس فضاء يسنح لها، في آخر المطاف، بإبداء التقدير، التام غير المنقوص، للثقافات المغايرة » (٥). وبالنسبة لمناوئي فكرة الجوهرية فأن تكون هناك نزعة أنتيلية وأخرى تعبر عن الإنسية البيضاء الأنتيلية فإن الحركتين كلتيهما – والثانية بوجه أخص – تحكمهما، بما يكفي من الوضوح، تطلعات ملموسة إلى مواراة الأبنية المعاد تشييدها، هذه الأبنية التي تقترح، مرات كثيرة، مجموعة من الترسيمات التحديدية الملزمة بوصفها منجزات أو قيما لا غبار عليها مع أن الحاجة

الموضوعية تقتضي وضعها، من قبلنا في أضعف الأحوال، موضع تدقيق واختبار.

عن توظيف سان جون بيرس في بناء الخطابات والشعريات الأنتيلية:

ما نعنيه بالخطابات الأنتيلية هو جماع الكتابات النقدية والتلقينية التي أنتجها كتّاب جزر الأنتيل: دراسات، مقالات، وأنطولوجيات، وبأخذنا في الحسبان درجة الانفجار التي عرفتها الأجناس التقليدية المرفوع سهمها من لدن غليسان متبوعا بكلٍّ من شاموازو وكونفيان يغدو في مكنتنا إدراج كلّ التضمينات المتسربة إلى النصوص الخيالية والمقاطع التلقينية، التي تعالج موضوعا بعينه وتعمل في نفس الوقت على تطويره منهجيا، بمقولة الخطاب. وفي هذا الباب حقيق بنا أن نشير، بدءا، إلى أن مختلف الخطابات الأنتيلية تكاد تتساوى في ولائها لما يصح نعته بقضية الرفض والاختلاف في إطار وضعية فرانكفونية محلية معطاة (٦). وبالفعل فتحت يافطة العلامة المثناة: المواجهة والاختلاف سيقوم غليسان، انطلاقا من «الانتواء الشعري»، بتشخيص علاقته بسان جون بيرس وموضعتها في مكانها المناسب، ذلك أنه من بين سائر الشعراء المستحضرين في مصنفه هذا نلاحظ استئثار الشعرية البيرسية بنصيب كبير من الحدب والمساءلة في حين يصبح صاحبها مدعاة للاحتراس إن لم يكن أكثر الشعراء استجلابا للنفور. وبمنأى عن أيّ انبهار سافر يعمد غليسان إلى تسليط الضوء على مجموعة من الاختلافات، المختلفين ضمنيا، جاعلا منها موضوع تأمل ناضج وحصيف باعتبارها مجموعة من الانزياحات الدالة على بناء خطاب أنتيلي مسخر لخدمة شعرية مخصوصة.

ضمن هؤلاء المختلفين قد لا يتعذر علينا أن نعزل منهم فريقا تكاد تتحول لديه فكرة الكونية، جراء طغيانها، إلى غريزة متأصلة (٧)، علما بأن غليسان لا يشاطر تماما فكرة الانطلاق الأدبي رأسا نحو الأفق الكوني، أضف إلى هذا أنه كان قد استقر للتّو، ثانية، في جزيرة المارتينيك، إثر مقام طويل الأمد بفرنسا، في نفس الظرفية التي حرّر فيها «الانتواء الشعري». «إن الانسلاخ عن الجذور لا يستهويني»، كذا قال ذات مرة، وأبعد من هذا ما قاله مرة أخرى: «إن حلم هيّا ننصرف لا يليق برجل مثلي» (٨)، والخلاصة أنه سوف لن ينثني عن مغالبة فكرة الكونية الحاملة، وفقا لتحليله، لمطبات الشمولية والتعميم. ثم إن وثوقه من هويته الأنتيلية المتنورة سيمنحه حصانة ضد استشعار ذاته مختزلة في ترسيمات غربية تقع في منزلة بين المجرد والمدرك ويحفزه على مساءلة الأسس الاجتماعية – العرقية لشعرية سان جون بيرس.

من هذا الضوء سنراه يقايس المسافة التي يخمنها فاصلة بينه وبين بيرس، بل ويقر، دونما تحرج، بانتسابه إلى أولئك الذين يجسدون، في ديوان «مدائح»، الديكور البشري لطفولة الملك الصغير: «أنا لست غير واحد من تلك الوجوه الخامدة الطنين، المطلية بلون العنب الهندي وبالحزن» (٩)، وهي الجملة التي ستكتسب فيما بعد صفة المسكوكية والتسيار ويقع الاستشهاد بها من طرف زمرة من الكتّاب الأنتيليين الذين انوجدوا، على الغرار منه، وجها لوجه مع الأثر الإبداعي لسان جون بيرس الذي بزغ نور حياته في نفس أرضهم لكنه ينحدر، بخلافهم، من سلالة البيض الأنتيليين (١٠).

هذه الوجهة المزدوجة، بمعنى عدم التنكر للشاعر وتخويل لغته الشعرية حقها من العرفان والثناء، يمكنها أن تجسد مدخلا إلى تخصيب المتخيل النقدي الذي قد ينتظمها ويتقرى مغزاها. فالخطاب الأنتيلي يضع نصب عينيه، وبطريقة لا مراء فيها، سمة الشاعر الأنتيلية، الشاعر الذي يمتنع عن التصنيف والموزع بين محاولتين تسعيان إلى اختزاله وتنميطه: تلك التي تود اجتثاثه من تربته الأم (هو المترحل العميق)، والأخرى المتحمسة لإبراء ذمته من انتمائه إلى الإنسية البيضاء الأنتيلية، من ذلك التذبذب الذي لا ينتابني شك في أنه كابد، في الخفاء، ويلاته » (١١). وهكذا سينقلب، على نحو متنام، التبرم من الشاعر إلى تعاطف، وبالمثل ستلجأ الدراسات النقدية المتأخرة، بشكل ملموس، إلى إعادة تقييم أكداس من الأحكام والتخريجات ذات الطابع الإيديولوجي، أو الأخلاقي بعامة، التي شابت المقاربات النقدية السابقة.

«إنه لم يطق لعب دور مستعمري العالم على شاكلة ما بدا لي لفترة طويلة »، يؤكد غليسان مردفا إلى هذا كون بيرس «يسربل شعرية العلاقة بروح رسولية » (١٢). وبينما كان يرى فيه «شاعر الجوهر وخاتمة نوابغ تحرير الأعمدة الصحفية » (١٣) كانت، بالموازاة من هذه المفارقة الأولية في طريقها إلى الحل ليغدو الأثر الإبداعي محط تنويه، بل وتحكيم على هدي من المعايير والمواصفات الأنتيلية من جهة ونظرية – شعرية العلاقة من جهة ثانية، هذه الأخيرة التي لا يتحقق اكتمالها، فيما يرى غليسان، سوى توسط بصنيع أدبي لأسم تقوى رمزيته واعتباريته

على تغطية أدب وطني رهن الانولاد، ويقوم فيها، أي العلاقة، مفهوم الجذمور (×)، المقترض من جيل دولوز وفيليكس غاتاري (١٤)، مقام الإبدال Paradigme المركزي.

إن ما قام به كل من باتريك شاموازو ورافائيل كونفيان من قراءة نقدية لهي من قبيل الشهادة على علاقة تنسحب عليها الإشارة التي أطلقها غليسان (١٥)، وهو ما تدققه ماري غالاغير بقولها: «إن سان جون بيرس يعد من بين المؤلفين القلائل، المولودين بجزر الأنتيل، الذين يتم استحضارهم والتنويه إليهم ضمن هذا النص الوجيز [في تقريظ...]، الذي يفجر حركة الإنسية البيضاء الأنتيلية » (١٦). ففي ضوء عنوان الفصل المكرس للشاعر في كتاب «الآداب البيضاء الأنتيلية»، وهو «التيه في عالم متجذر» (١٧)، تلزمنا، في الواقع، قراءة عنوان فصل آخر هو «شعرية العلاقة: تيه متجذر»، لكن بشرط ألاّ تمسي الانعكاسات، التصاديات، والتلاعبات المرآوية، قناعا للوشيجة المستدقة التي تؤالف بين الكاتبين وبين ابنهما البكر والتي تثمر عينة من الافتراضات النقدية الخالصة، وفي تضاعيف هذه القراءة سنلقى، بطبيعة الحال، تلك الصفحات الثلاث، المكتوبة وفقا لتقنية كانتونية، التي تتحدث عن سان جون بيرس متوسلة بسارد من جنس ساردي السير الذاتية: فسان جون بيرس كلٌ من شاموازو وكونفيان، المستعاد من خلال كتابة مواربة يبدو منشدا إلى لغة ورؤية للعالم تؤولان إلى البيض الأنتيليين:

«كانت الجزيرة ذات الأشجار المورقة حلما يتربع على البحر. لقد اعتاد الأب، مع حلول كلّ غسق، أن يدثر جسده بجلد قرد من فصيلة كاميرونية ويشرع في تفقد الأروقة السطحية لمقر سكناتا بينما إصبعاه يمسكان بسيجار كوبي. كان قوامه الشبيه بهيكل بغل أدهم يسبغ على مآتينا الكثير من النبل والاعتزاز، أمّا شفتاه فكانتا ترتعشان بمجرد سماعه لشدو طائر الآناوو، وهناك، في تلك النقطة المتنائية من المزرعة، كانت البهائم الآدمية الضخمة الصماء، ذات الشعر القصير المجعد، تمسح عن مداريها وسكاكينها الكبيرة ما علق بها من أوساخ في بركة صغيرة يمتزج في صفحة مائها طيف أجسادها مع ما يبثه القمر من ظلال» (١٨).

إن الاسترفادات الحرفية ستخضع، بالنسبة لغالبية مقاطع ديوان «مدائح»، كما يبدو لتحويرات تمس صيغ التلفظ – إحلال ضمير المتكلم محل ضمير المخاطب – في حين سيحصل تغيير مواقع بعض الترصيفات اللغوية، وفيما يخص سيد الإقامة – الأب – فهو سيحظى بغير قليل من الإشادة، أو، بالأولى، القداسة، وهو ما تجسده الحروف الطباعية المائلة التي تميز اسمه عن باقي الأسماء وشخصه عن غيره من الشخوص، ممّا يتنافى والمقصدية الأسلوبية والتعبيرية التي يتوخاها الديوان. فما كان يستهدفه شاموازو وكونفيان هو اختلاق مصادفة بين العمل الشعري لبيرس وبين سيرته الحياتية ما دام كلُ ديوان من دواوينه الشعرية يختص بتصوير فترة معينة من حياته. وممّا لاريب فيه فإن ما كان يهمهما في هذا المساق، بالدرجة الأولى، هو طفولة الشاعر الأنتيلية ثم فترة النفي والاغتراب فكان أن وقع غضّ الطرف، مثلا، عن حرمان الشاعر من حقوقه الوطنية في عهد حكومة فيشي، الشيء الذي يشوه النصوص يلحق بها ضررا فادحا ويسيء، كما لا يخفى، إلى صاحبها إساءة بليغة.

إن المنافحين عن الإنسية البيضاء الأنتيلية ويتمثلونها أدبيا غالبا ما ينحتون للشاعر موقعا، يمثل مزيجا من التغاضي والتواطؤ، في مساحة لوحة صفتها الثبات وتسيجها رؤيتهم، هم، للعالم، وليس إميل يويو (١٩) الوحيد في هذا النطاق، بل هناك آخرون لشدّ ما ألحوا على لسانه الأبيض الأنتيلي متغاضين هكذا عن لسانه الفرنسي الأصلي، ([...]) فهو من يدع مفردات المعجم الأبيض الأنتيلي تزهر في لغته بل والروح البيضاء الأنتيلية تتفتق في أمدائها: وبالنسبة لي فقد سحبت قدمي»، ومن الواضح أن الجملة الأخيرة مصدرها استنساخ عبارة بيضاء أنتيلية تقول: Mwem memm, man tiré pyé mwem, dann ومؤداها «فضلت أن أذهب لحال سبيلي [...]».(٢٠)

فهذا التعبير الذي يستشهد به لا يويو ولا غليسان يملك، يقينا، قيمة شعارية بالنسبة للسان الأبيض الأنتيلي الذي لم يخلف، بصرف النظر عن ملموسيته من عدمها، سوى تأثيرات فاترة في النصوص الشعرية، والكاتبان حينما يرسمان حدود الشعرية البيرسية، مرتكزين على عنصر نسبه الأبيض الأنتيلي الذي يعدانه ضمانة حرية الشاعر، فإنما لكي يقع الزج بها في معادلة تضادية طرفها الثاني شعرية إيمي سيزير وزنوجته، وبالتالي فإن إطراءهما عليها يرد موشى بنقد لاذع لمؤلف «كراسة العودة إلى مسقط الرأس».

و إذا ما استأنسنا بهذا النص فسينجلي لنا المنحى السخروي الذي تأخذه الصورة الشعرية البيرسية وهي تتبلور خارج سياقها النصي الأوّلي، بل واتخاذها صفة رهان مركزي في حلبة التموضعات المتقاطبة القائمة في قلب الحقل الأدبي

الفرنسي – الأنتيلي (٢١)، هذا ما نستطيع استشفافه، على سبيل التدليل، من التبرة المتوجعة التي تسود رواية «جادّة الحسرات»(٢٢) لرافائيل كونفيان. فالسيد جان، المعلم سابقا والشاعر قليل المهارة «يلقب، مجاملة لطيبته ولين عريكته، سان جون بيرس الذي لم تعوزه قط حيلة الاستشهاد بنصوصه»(٢٣)، وعند تمحيصنا النظر نستطيع أن نجزم بكون هذه العبارة تنطلي على مؤلف الرواية لأن استعمال المعلم للغة البيرسية، المستنبتة، كيفما اتفق، في كامل النص الروائي ينم عن غايات سجالية مكشوفة تماما يترسمها الروائي قبل شخصيته الروائية. وفي نفس الإطار دائما سنراه يقوم بإطلاق سراح، مع أن الأمر مدعاة للعجب حقا، راميرز، «المستوطن الأبيض»، «الغريب الذي يا ما حاذى مركبه الشراعي ساحلنا (نحن من كنا نستنصت، أحيانا، أثناء الليل زعيق البكرات الحديدية عند إنزال الأثقال)، هلاً بحت لنا بالذي يؤلمك، وأخبرتنا عمّن أوحى لك، خلال مساء جد دافئ، يحط رحالك في بساط الأرض الأليفة»(٢٤)، بحيث تبدو هنا مهمة تأسيس أدب أبيض أنتيلي أصيل واحدة من الأمور المستهدفة، وحتى يباشر إنجازها السيد جان سيلجأ إلى الفصل بين سيزير وبين «نظريته»، «زنوجته»، وهذره السريالي عماده اللغة البيرسية.

و لعلها عين الرغبة في اقتطاع حيز من المجال الأدبي هي ما سيقود طريقة تدبير الصور الشعرية البيرسية عند كاتبين من جزيرة الغوادلوب هما دانييل ماكسيمان وماريز كوندي. فالأول يجسد موقفا فكريا مستقلا يعكسه عدم انضوائه إلى أيّ تيار أدبي كان وكذلك وضعيته الهامشية بإزاء زملائه المارتنيكيين. إن روايته «الشمس المعتزلة» التي سيعتبرها بيرنار موراليس «رواية الأدب الأنتيلي التي تلج بنا إلى السويداء من قلب الأدب الأنتيلي»(٢٥) لا يضيرها في شيء أن تتجاهل، بنية مبيته، سان جون بيرس، وهو غياب دال ومعبر إذا ما نحن استخلصنا العبرة من تنحيته لا منشد الإقامة أو الشاعر، مؤلف ديواني «سفرة استكشافية صوب الدخيلة» و«منفى»، ذاته عن مهمة توفير الدينامية الروائية المستوجبة لشخصيات الساردين – الناسخين باليد. ورغما عن هذا فإن الإقامة، إقامة تلك الكائنات المتوهجة، الطافحة بالوضاءة، لا تتوانى، من حيث كونها فضاء – زمنا، عن اختراق إنتاجه الروائي في كليته. حقا إن الجزء الثالث من ثلاثية «الجزيرة ليلة»(٢٦) يعمق القطيعة مع كتابة سان جون بيرس، ذلك أن الاستشهاد برسالة لهذا الاخير تطغى عليها لكنة متوترة، بل إعصارية، وتضمر نوعا من لغة ماورائية ينهض بوظيفة تعليقية واضحة ويسلم، فورا، القراءة إلى عنصر سير – ذاتي محدد، منتزع من بيوغرافيا الشاعر التي تضمها طبعة أعماله الصادرة ضمن سلسلة «لابلّياد»، ويشخص أيضا رد فعل الشاعر تجاه خبر زحف الإعصار الذي سيأتي على إقامة جوزيفين(٢٧)، بيد أنه، أي المتضمن النصي، يتمظهر خفيفا، رشيقا، بأثر من روحه النقدية الهازئة كما أنه يرسم خطا حدوديا فاصلا ببين الكاتب الأنتيلي وبين صاحب «الآثار الكاملة»، بالنظر إلى كون المسافة التي تبعد الشاعر عن تركة ماضيه الأنتيلي لابد وأن تلقي في بال الذين يناضلون من أجل ضمان بقائهم وبقاء بلدهم، سواء بسواء، الرفض، ولا شيء غير الرفض، لتراثه.

على أن تموضع ماريز كوندي يتبدى أكثر تعقيدا ربما، فبعد ركوبها، على سبيل السخرية، لما يشبه الانتحال الأدبي في رواية «الحيـــاة الآثـــمـــة»(٢٨)، وابـــتـــداع، في روايـــة «رحـــلـــة المانغروف××»(٢٩) شخصية مستلهمة، على مدى واسع، من صورة بيرس الشعرية، سوف تختار معاودة قراءة الأثر الأدبي البيرسي من منظور اعتراضي، في انفتاح ضمني على مبدعي الإنسية البيضاء الأنتيلية الذين ستقترض منهم، من منظور ساخر دائما، عنوان دراستهم المستمد أصلا من أحد أعمال سان جون بيرس. فـ«مدائح» بيرس تستهل، وعلى نحو مفارق، بتصريح بالنوايا يمركز سجية رفض مطلق لكن، من جهتي، فقد «كنت أبغض دوما غطرسة المنتصرين، سواء كانت حقيقية أو متوهمة، وأمقتها، فهي محض كلمات صادرة عن أرستقراطي وديبلوماسي، كلمات محشوة بكثير من الرياء والمداهنة مما لا يشذ عن موضوعات سان جون بيرس وذلك منذ كتاباته الباكرة، كلمات هو من صمم، إن توخيت الدقة، على إبقائها على مبعدة مني»(٣٠).

فطوال هذا النص الاستبطاني الذي ينزع إلى طريقة كتابية ملتوية سعيا إلى تصفية الحساب مع الكتاب المومأ إليه، والتوكيد على هوية امرأة سوداء أنتيلية متحررة في تصرفاتها، ستأخذ في التلطف تلك الشراسة القوية المعلن عنها كيما يتحقق نوع من الملاءمة ليس ما عدا مع الشاعر أو مع شعره المنظور إليه كآلة لتفريخ ألفاظ باردة بل وليتوافر شيء من التناغم مع درس أساسي ألا وهو درس تعددية الانتسابات وكثارية الولاءات، ثم النفي المتجدد، المستديم.

من الواضح أن الافتراضات من سان جون بيرس سوف تتلابس في نطاق شخصية مرجعية وتشتغل مثلها مثل زيّ خارجي لتدعيم أهداف أيديولوجية – أدبية تفاقم حدة الانشقاقات داخل الحقل الأدبي الأنتيلي الموضب أساسا بناء على جملة من التموضعات المتباينة، وبصيغة أخرى فما ينتظر منه، في الحقيقة، هو المثول الناجز في مسار ينتظر منه، بدوره، الإفضاء إلى قضية مائزة المعالم والاستجابة لحاجياتها: قضية الإنسية البيضاء الأنتيلية أو، على العكس، قضية مضادة لها (كوندي)، ومن ثم فإن ديوان «مدائح» يلوح، من هذه الزاوية، وبما لا يقاس، مثوى للقصيدة الأكثر استحقاقا للاقتراب والتلمس من طرف أغلبية الكتّاب، خلا ما كان من شأن غليسان الذي ارتأى أن يذرع كلية مساحة «الآثار الكاملة » عساه أن يقف على تمام واكتمال ما يود استكشافه. فالرهان يمكنه أن يتخذ، جماعيا، الصيغة التالية: هل يجب على الأدب الأنتيلي أن يعكس الواقع المحلي (واقع الجزر) أم واقع الشتات الأنتيلي؟ (٣١)، هذا ولو أننا نلاحظ أن الكتّاب المارتينيكيين ما لبثوا يغذون علاقة أكثر استقامة وصفاء مع الشاعر في حين يتسم موقف نظرائهم الغوادولوبيين بعزوفهم عنه، بل والاعتراض المتطرف عليه ملحين على نسبه العرقي – الاجتماعي، لكن في الحالتين معا يظهر أنه من العسير الآن الاستنكاف عن اتخاذ موقف، في الجوهر، من تراث رهن التوصيف والبناء المتلازمين.

دور سان جون بيرس في تطور الصور الروائية:

لكي تتوافر لها محايثة مقنعة، سواء في الدراسات أو ضمن التخييلات الآنفة الذكر، كان على اللغة المجتزأ بها من عالم وصورة سان جون بيرس الشعريين تسهم، بكيفية مخاتلة لا غير، في خلق الشخصيات الروائية وفي مناحي البناء السير – ذاتي. لكن، وخلافا لهذا الأمر، هناك روايتان اثنتان هما: «رحلة المانغروف» لماريز كوندي، و«صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر»(٣٢) لإميل أوليفيي، لا تقتصران على ترتيب تماثلات واضحة بين ما يمكن اعتباره نصا مرجعيا وآخر ينكتب في كنفه، بل إنهما تصران على تطوير صور روائية تمتحانها، وإن جزئيا، من صور الشاعر. فالشخصيتان المحوريتان، فرانسيس سانشي في رواية «رحلة المانغروف» وأدريان غورفو في رواية «صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر»، تلقاهما تؤوبان، كلّ منهما إلى جزيرته الأصلية، بهدف الاستقرار النهائي، الشخصية الأولى صوب جزيرة الغوادولوب أمّا الثانية فنحو جزيرة هايتي، وذلك عقب مدة طويلة من الاغتراب. كلتاهما تعيشان وضعية غامضة يتجاذبها وازع الجوانية وداعي البرّانية لا تحياها الجموعة السكنية التي تزمعان على الاندماج فيها. إن فرانسيس سانشي ينتمي إلى عائلة عريقة من البيض الأنتيليين ويجسد، في نفس الحين، مثال المستوطن الذي تقض مضجعه جريرة أصلية لا مجال له للشفاء منها. كذا، وفي سياق التماثلات الجارية بين المرجع البيرسي وبين الروايتين، المتعكزة، فيهما سوية، على تضمينات نصية بيرسية يتوزعها نسيجهما الحكائي، ستقوم رواية «رحلة المانغروف» بتقويل فرانسيس سانشي لغة، مستلة من «صداقة الأمير»، تبعث على الاستغراب وخصوصا منها تلك المقتطفات التي تصور التفاف ذلك الحشد من الرجال الريفيين إحدى الجثث الهامدة، وهم يستخبرون معنى هذا الذي تبصره أعينهم:

«من يكون في الحقيقة ذلك الرجل الذي فضل أن يلقى ميتته بينهم؟ أو كان مبعوثا، حامل رسالة من قوة فوق – طبيعية؟ ألم يقل مرة وثانية: سأعود على رأس كلّ موسم تقبض يدي على طائر أخضر اللون ثرثار؟ [...] ربما لزم من لحظتها رصد الكوى الندية للسماء رجاء التملي بطلعته مرة أخرى وجني عسل حكمته في نهاية المطاف»(٣٣).

إن رواية «صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر» تحيلنا، انطلاقا من العنوان وكذلك بناء على العبارة التصديرية، المقتطفة من القسم الثاني لديوان «منفى» الموسوم ب «أمطار»، المثبتة في فاتحتها، بدون مشقة تذكر، على عالم سان جون بيرس: «إنها الرغبة مرة أخرى في الارتماء في أحضان الأرامل الطريات العود، أرامل غضات غادرهن محاربون يشبهون صناديق الاقتراع الضخمة، المشمعة من جديد » (الآثار الكاملة، ص ١٥٢–١٥٣). فمدلول العنوان سوف لن يتأخر عن الانتثار في أنحاء النص والتشرذم في أمدائه، وإذ يعيّن فتيات موزانتو المنذورات، بتصميم من والدهن، للعذرية والنقاء، وأشمل من هذا وصفه لصناديق الاقتراع الهايتية المشمعة جراء قرون من الديكتاتورية، لأن الرواية اختارت إطارا زمنيا لها الفترة المضرجة بالدماء التي تلت، أو، بالأدق، توجت الانتخابات الملغاة عام ١٩٨٧، وذلك في إبان حكم الجنرال نانفي، إذ يستنهض مدلول العنوان هذا يأخذ، من هذا الضوء، المسار الذي يجتازه العائد معناه المخصوص وينمسخ إلى مسار إياب إلى المغترب الكيبيكي، أمّا صوت السارد الذي يتوجه إليه العائد على

أعقابه بالكلام فلا يتردد في استسعاف كلمة «شرذمة » المكتوبة على الباب، واستلاف الأنشودتين المؤطرتين لديوان «سفرة استكشافية صوب الدخيلة » ومعهما جملة من المحمولات – الفرس، الكلب، طيور الترغلة الكاسرة.. – ممزوجة بالطفولة والتيه البيرسيين:

«ما الذي كنت تحوزه حيازة تامة فيما عدا بطائق إثبات الهوية؟ هنالك لا وجود لمقبرة عائلية، لإقامة يشتمّ فيها أريج روح الأجداد، وهنا خلفت وراءك كلبك، فرسك الكميت، وترغلاتك. هذا أنت ذا تبحث عنهم فاقدا الأمل في العثور عليهم، وبأدب جمّ سألت عابري سبيل إن كانوا قد رأوهم، واصفا لهم الطريق التي سلكوها ومفصحا لهم عن اسم يستصدونه. التقيت شخصا أو شخصين ربما قالا بأنهما سمعا نباح كلب وركض فرس، شخصين آخرين أو ثلاثة ربما لاحظوا اختفاء ترغلة خلف سحابة، والآن ما عليك سوى الاعتراف بأنه لا مندوحة لك عن العثور عليهم بأيّ وجه كان، أو لم يصبهم هم أيضا الخسران، إن الخسران لا يقل في شيء عن سماكة الإسمنت المسلح وقوته.

وداعا! هل نطقت حقا بكلمة وداع! أنت منذ الآن تنتمي إلى سلالة أولئك الذين لم يحدث البتة أن أضاعوا كلبا، فرسا كميتا، وترغلات»(٣٤).

بواسطة هذه اللغة التي تجد خصوبتها في رحم عمل أدبي جديد يجري إذن إدغام مشهدية مكان ولادة الشاعر الذي يصادر حقه في ملاقاة مرابع طفولته تثبيتا لخصلة «التائه العميق» فيه، وهو ما يصدق على مجموع الأعمال المستدل بها هنا، بحيث تستدرج لا حياة الشاعر ولا أثره الإبداعي لخدمة اختبار صلاحية ضرب من التهجين الإنساني، باطنيا، والنصي، في ظاهر الأشياء.

بصدد تطبيقات التهجين النصي:

ما نرومه من تعبير تطبيقات التهجين النصي هو تلك الفعالية التدوينية المصوبة نحو هدف يتحدد في خلط، أو، بالأولى، تذويب، كثرة من الأدوات المنتقاة في بؤرة نص واحد. فالتطبيقات تشتغل، في الأعمال الأدبية الأنتيلية، عبر إعادة تكوين أو ترميم أو تنقيح السجلات اللفظية المنتزعة من العالم الكتابي البيرسي، هذا العالم الذي تظهر آثاره، قوية طورا وواهنة طورا آخر، في السطح من النصوص المعنية. وفي هذا الاتجاه يليق بنا القول، استهداء بجوليا كريستيفا وجيرار جنيت (٣٥) وبفضلهما، بأن التناص جزء لا يتجزأ من ممارسة كتابية وجدت على الدوام، والإشارة، ضمن النطاق الضيق الذي يخصنا، إلى كونه يسهم، وبكثافة، في تبلور أخلاقية الإنسية البيضاء الأنتيلية وجماليتها، وبتعبير أفضل في استشراء حذلقتها الهوياتية. بهذا المعنى يتأكد إذن انخراط الحركتين الأدبيتين، المتحدث عنها سابقا، معا في مجال أكثر تراحبا لكنه أيضا أكثر التباسا، نقصد مجال الجمالية المابعد حداثية التي يفتها أن تنشئ «فضاء إشكاليا يصير فيه بمستطاع أيّ متخيل محوره فكرة الانتماء على درجة من الانبساط، ويغدو موضع مساءلة ومباعدة في آن واحد، أو لنقل إن هذا الفضاء الإشكالي يتيح، داخل الإطارات المعاصرة، المابعد حداثية، للهويات المعقدة، التعددية في بعض الأحيان، أن تكون محط محاكاة مبطنة بالهزء، أن تنكتب ثانية أو تتناول بطريقة متحذلقة»(٣٦).

لهذه العلة بالذات قد يزول استغرابنا من تجنب التنصيص على مصدر المقطع المحوّر في رواية إميل أوليفيي، بل وهو ما يحصل في معظم الأعمال الأدبية بحيث يندر من يقوم منها بالتنصيص على أصل الفقرات أو الجمل أو الكلمات المسترفدة من المتن البيرسي، هل تم الاجتزاء بها من القصيدة الفلانية أو من المجموعة الشعرية الفلانية، باستثناء غليسان الذي لا يغفل التنصيص على مقترضاته، إذ يحصرها بين مزدوجتين أو يكتبها، تمييزا لها، بحروف طباعية مائلة، ولو أن هذا لا يلغي كونه يستعمل، وعلى نطاق واسع، تقنية إحالية قريبة من تلك التي تبناها سيغالين (٣٧) في كتاباته. فمع توالي أعماله الإبداعية اطردت حاجتها إلى تضمينات نصية، مطنبة في بعض الأحوال، لكن من غير أن يقفز على إثبات مظانها وقرائنها المرجعية مهما بلغت هذه المظان من الغزارة والقرائن من الكثرة، راميا، عمقيا، من وراء أمانته الكتابية هاته إلى «دحض مسألة الأصل والنسخة وتسفيهها، والدفاع على أهمية الصورة المضاعفة للأثر الإبداعي المستعاد»(٣٨).

إن شعرية الأثر الإبداعي المستعاد، أو، بالحري، شعرية دمغته المسجلة، تتصف بنوع من التكرارية في جلّ أعمال غليسان الإبداعية وتأخذ طابعا إبداليا واضحا حتى في مؤسسته النقدية، فإحالاته، مضافا إليها إحالات كوندي هو الآخر في رواية «رحلة المانغروف»، إلى العمل الإبداعي البيرسي ينشأ عنها زمن يشارك في موسيقية النص المندغمة في بنيته، دليل هذا الجدوى السردية الناتجة أصلا عن مسرحة الأصوات الراجحة في «صداقة الأمير» وتمريرها عبر طبقات بوليفونية بغاية إعادة بناء المصير السديمي للشخصية الروائية الأساسية. إن هذه الممارسات

النصية، التي تعمد، وذلك على أكثر من صعيد، إلى سحب النص الأول من مهاده الأصلي، يبدو أن شاغلها الفعلي هو إدماج مقاطع شعرية في لب نصوص روائية ونقدية وتحطيم، بالتالي، الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، إنها، وهي تعدّل المعنى الأول لصالح معنى النص الثاني، إنما تدخل، من حيث تعي أو لا تعي، تحويرات جسيمة على حمولة شعر سان جون بيرس، بما هو شعر معدّ لإسناد أمل كوني نذر له الشاعر نفسه، وتنحشر، بفعل هذا وخلافا له في نفس الآن، في هيئة مقطعية تسخر لإسناد قيم الثانوي، الجزئي، المحلي، أو المختلف في كلمة جامعة، وتغذية جماليتها. وبالمناسبة فإن هذه النقطة بالذات، الوثيقة الصلة بتطبيقات التهجين النصي، تلوح بمثابة تدريب على/ إعادة تكوين، صفتها الشمول والإطلاقية، لرؤية الشاعر للعالم التي لا تندّ، كغيرها، عن التأويل، وغير المعصومة، بأيّ حال، من العيوب، وبالأساس عيب مفارقتها التاريخية، بحيث سيجمع كتّاب الإنسية البيضاء الأنتيلية كون الشاعر ([...]) لم يحاول [...] إيجاد تناغم بين تشذرات المختلف وظل، على امتداد حياته الحزينة، المنكسرة، متعلقا بالمافوق، بالأمور المتسامية، مغلقا عليه الباب بكتابة استهامها كلمات مأهولة بالبشر».

بل والأبعد من هذا:

«وبدلا من دور المنشد المبجل للفعل التمديني الغربي، للاستعمار، الذي كان سيستقر عليه لم يلبث بيرس أن غدا مصدر عظمة ومثار إعجاب في الجانب الذي يسميه غليسان بالعلاقة الكونية، أو الجذبة المتعالية للعالم. إن مساره الذي كان خطيا خلال مشروعه الأوّلي (على شاكلة مسار التطور الأوروبي- الغربي) سوف لن يتأخر عن اتخاذ صبغة دائرية، وذلك بإيقاع متدرج، أمّا الشاعر فسيأخذ، مثله مثل نحلة أنوفة، في ادخار ما هو مختلف والاقتيات عليه» (٣٩).

وعليه ضمن هذا المسار الأخير ستواظب لا إصداراته الشعرية ولا مراسلاته على إعلان رفضه لمبدأ التهجين، باعتبار أن الهجنة لا تخرج في شيء عن معنى التشتت المكاني، عن دلالة التشوه والدنس، أضف إلى هذا ارتباط التهجين، وذلك ضدا على الجمالية المابعد حداثية، بعقيدة وحدة الوجود (٤٠)، ولربما جاز لنا احتساب ديوان «طيور» موئل هذا النزوع الهوياتي بحيث تسفر عن وجهها عارية هوية تكثفها أخلاقية انطوائية تجد مسوغها في فكرة الاختلاف (الآثار الكاملة، ص ٤١٣).

فإذا كان العمل الإبداعي البيرسي لا يمانع، كما ذكرنا، في الاستجابة لتأويلات متعددة ويتمتع كذلك بقابلية تخصيب شعريات جديدة فما من شك أن الفضل، كلّ الفضل، في هذا مرجعه إلى خصيصته الكونية التي يجري كلّ مرة، وبطريقة ممنهجة، إفراغها لفائدة خيارات إيديولوجية لا تنسجم، ولو أنها تبقى خليقة بالتفهم والاحترام، في الجملة، مع نوايا سان جون بيرس الشعرية. إن البعد الكوني لعمله الإبداعي هو ما يفسر تساميه بالانتماءات تفسيره لإمكانية قراءته خارج الأطر المكانية والزمنية التي رافقت ولادته، وكلّ قراءة أو استعمال، مابعد حداثيين، لهذا العمل لا محيد لهما، بقوة الأشياء، عن الاصطدام، من جانب، بحدودهما الضمنية الحاجزة إن هما صرفا نظرهما عن هذا البعد المتحصل بدعوى خلفيته التآمرية على ما هو ثانوي، جزئي، محلي، أو مختلف، والخلوص، من جانب آخر، إلى الاقتناع بأن القيمة الكونية الوحيدة قد تكمن في انتفاء أيّما نزعة كونية، ودرء مجازفة اختزال «الآثار الكاملة» كلّ مرة وحين إلى مجرد لازمة موسيقية تنزع، باستمرار، عنوة من مناخها الأصلي من أجل توطينها في مناخ مغاير خدمة لمقصدية لم تخامر قط تفكير الشاعر.

أثر الصيغة أو تحوّل الأدب إلى شيء آخر:

كافة هذه القضايا التي تطرقنا لها لابد وأن تسلمنا، في نهاية المطاف، إلى حيث نسائل ظاهرة يمكن أن تصبح، في حالة تعميمها، مفعولا، لا غير، لصيغة ذات محمول عقدي فيتيشي أعمى. فنحن لم نعد ندري، مثلا، عدد النصوص الروائية التي تتصدرها مقتطفات من سان جون بيرس، كما أننا لا نستغرب بتاتا لجوء نقاد الأدب إلى الاستشهاد به هدفهم من ذلك الإبانة - ولو أن المسألة لا تخلو من إشكال - عن نسبه الأنتيلي. والواقع أن هذه الجاذبية التي يمارسها بيرس على الحقل الأدبي الأنتيلي لمن ثمار الحركية التفاعلية، غير المنقطعة، التي يسهم فيها الكتّاب والنقاد الأنتيليون، مع ملاحظة أن الممارسة التناصية لا تني تحقق في الحقل الأدبي الفرنسي - الأنتيلي، بصفة خاصة، حضورا أقوى ممّا يمكن تبريره بلون من الوفاء لتاريخ عائلي فعلي، وإن لم يكن فلا شك أن الأمر يدل على أحد أوجه التعلق بـ«رواية مآثرية»(٤١)، بمناقبها التي تبعث على الفخار، لكن وبفجائعها ومآسيها، بضغوطاتها وإرغاماتها، وببوحها الغرامي الجميل.

و إذا ما كنا قد دأبنا على عدم التقليل من أهمية التحية التي خصّ بها سان جون بيرس واحد ممّن حصلوا على جائزة نوبل

للآداب، ونعني به الكاتب سان - لوسيان ديريك والكوت(٤٢)، أفلا يحق لنا القول بأن الخوف، كلّ الخوف، هو أن ينظر إلى الاقتطاعات البيرسية باعتبارها قيمة مضافة لا أكثر؟ ذلك أن النصوص التي تلجأ إلى الاستشهاد بها، أي بهذه الاقتطاعات المشحونة بقيمتها الرمزية المتعينة، غالبا ما تكون معنية بعنصر استكشاف الذات، فضلا عن عنصر الممايزة الذي تمنحه إياها، وهو ما يملك مصداقيته الثابتة حتى خارج الحقل الأدبي الأنتيلي. ثم ألا يجوز لنا التساؤل عن مراد نادية الخوري من تدوين مقتطف تصديري، مستقى من مقالة نقدية يعالج بعض الشؤون الكندية الخالصة، يقول: «لأتكلم، لأتكلم لغة طارئة بين أناس يسري في عروقهم نفس دمي»؟(٤٣).

ليس التناص مسلكا كتابيا يلازم بقوة مطردة النصوص التي تنكبّ على شأن ولادتها وتتلف، في غضون هذه الولادة، إو آلية انبنائها، إنه، زيادة على هذا، جملة من السبل والطرائق التي تنتظر من يستثمرها، سبل وطرائق كفيلة باجراء علاقة ما برحت غير مختبرة عمل غليسان على مقاربة إرهاصاتها في كتابه «ميسيسيبي فولكنر»، مقارنا بين شعريات فولكنر، بيرس، وكامو، ومسترعيا الانتباه إلى اقتدار الأخيرين، مع كونهما ولدا خارج الحدود الوطنية لبلدهما، على تأسيس كتابة لم يهن عليها إنماء روحها الفرنسية، تعظيمها، والرقي بها تحت سماوات أخرى، وهي شعريات تنتدب شعارا لها موضوع الهوية المتحولة على الدوام، اللدنة وذات القابلية للتكيف، والتي تصون مسامها المفتوحة دمها من التخثر والجمود، وفي هذا الإطار يصرح غليسان بما يتماشى، بدقة متناهية، مع الذي أوردنا:

«هذا المكان مكانهم، سان جون بيرس وكامو حملاه معهما كما لو أنه ينبوع حزين وراعش. إن ديوان «مدائح» ونص «زفاف في تيبازا» مغموران بشعرية فائقة، ويتسمان ببعدهما التجريدي داخل وضعية مغايرة، بعد الانجلاء المسنن كرأس حسام واعتدال المزاج الكوني»(٤٤).

أمّا حاصل هذه النظرة فهو انتقال شأن سان جون بيرس، بعد الآن، إلى دائرة ذرية أدبية تالية لا يهمّ أن تقولب إرثا لا حدود لكونيته، وأن تعاود القولبة بحسب مشيئتها، وتغرس الجذور الجوهرية لهذه الكونية، بما هي في جزء منها جذورها، في التربة الأنتيلية. فلا أحد يشك في أن الألاعيب، والتناورات العديدة التي جنحت إليها أبنية نلقى نظيرا لها في تلك التي وطن الشاعر مخيلته عليها، وذلك بما يوازي تقنية الخرائطية، لكنها في هذا المقام خرائطية الانتسابات الثرية، المتزحزحة، التي يؤبنها، ما في ذلك ريب، عمل الشاعر الإبداعي ويشيعها إلى مثواها الأخير، لكنها تحوج، ربما أكثر من أيّ شيء آخر، إعادة تكوين وتربية طويلة النفس تخوضهما، في وقتنا الراهن، الآداب الأنتيلية.

الهوامش:

١. إدوار غليسان: الانتواء الشعري، باريس، دار سوي، سلسلة «الأحجار الحية »، ١٩٦٩، ص ١١٥.

٢. ماري غالاغير: سان جون بيرس والإنسية البيضاء الأنتيلية الجديدة، مجلة «نفحة بيرس»، ع ٤، يناير ١٩٩٤، ص ٧٥-٩١. وللإشارة فقد انعقد منتدى عالمي لإحياء الذكرى المئوية لميلاد الشاعر وضمّت مداخلات هذا اللقاء إلى مصنفين هما: «سان جون بيرس، النزعة الأنتيلية والنزعة الكونية»، باريس، منشورات كاريبيين، ١٩٨٨، و«سان جون بيرس: الأنتيلي الكوني»، باريس، دار مينارد، ١٩٩١.

٣. جان بيرنابي، باتريك شاموازو، رافائيل كونفيان: في تقريظ الإنسية البيضاء الأنتيلية، باريس، دار غاليمار، ١٩٨٩، ص ١٤.

٤. ([...]) تعتبر الثقافة إحدى الدعامات، زنة تثقل كاهل اليومي: [...] إن الأسلاف يولدون على رأس كلّ يوم وليسوا مسمرين في ماض لا يستذكره أحد [...]، نفس المرجع، ص ٣٦.

٥. (تحت إشراف) ريجين روبان: العرقية الخيالية - اليهودية والأدب، «دراسات أدبية»، المجلد ٢٩، ع ٣-٤، جامعة لافال، شتاء ١٩٩٧، ص ٨.

٦. روموالد فونكوا: خطاب الرفض.. خطاب الاختلاف.. خطاب في وضع الفرانكوفونية المحلية: مثال الكتّاب الأنتيليين، «الإجماع والتنافر في الآداب الفرانكوفونية»، أعمال ندوة جامعة باريس العاشرة - نانطير، المنشورة تحت إشراف دانييل ديلتيل، باريس، دار لارماتان، ١٩٩٢، ص ٥٥-٨٠.

٧. قصيدة «جزر الهند الغربية»، باريس، دار فالين، ١٩٥٦، ومن الممكن قراءتها مثل نص مصبّر ناتج عن تناص نقدي، يوجهه منظور تقاطبي، اصطراعي، مع قصيدة «رياح»، إذ عند استثارة كلّ من سان جون بيرس وغليسان لموضوع الغزاة نلقاهما يشخصان تاريخا واحدا لكنهما لا يبتنيان نفس الصور الشعرية.

٨. الانتواء الشعري، ص ١١٦-١١٧.

٩. نفس المرجع، ص ١١٦.

١٠. «هذه الوجوه البكماء المصبوغة بلون العنب الهندي وبالحزن كانت وجوه أهلي»، هذا ما جاء بقلم ماريز كوندي في مقالة

تحمل عنوان «امتداح سان جون بيرس»، مجلة «أوروبا»، ع٧٩٩–٨٠٠، نوفبر – دجنبر ١٩٩٥، ص ٢١، أمّا باتريك شاموازو فسيستعمل نفس اللهجة الجازمة وهو يرسم صورة سيد الإقامة الذي يستغل استسلام عبده وخنوعه » إنه لشيء واضح، فالسيد لا يميز من التذكرات الحميمة سوى ما كان من أمر ذلك الوجه الذي يصبغه لون العنب الهندي والحزن، إنه يرى ظلا كبيرا منزوع الصوت، نصفه شارد خارج العالم، لعله يرمق بهيمة مكتنزة صامتة»، ضمن «الشيخ المستعبد وكلب المولوس (×××)»، باريس، دار غاليمار، ١٩٩٧، ص ٩٨. وبخصوص الاسترفادات من ديوان «مدائح» فهي ترد في النص منفرزة من خلال كتابتها بحروف طباعية مائلة.

١١. إدوار غليسان: الخطاب الأنتيلي، باريس، دار سوي، ١٩٨١، ص ٤٣١.

١٢. إدوار غليسان: شعرية العلاقة، باريس، دار غاليمار، ١٩٩٠، ص ٥٠–٥١.

١٣. إدوار غليسان: الانتواء الشعري، ص ١١٩.

١٤. يتولى كلّ من جيل دولوز وفيليكس غاتاري بالدرس إبدال الجذمور في كتابهما «ألف طبق»، باريس، دار مينوي، ١٩٨٠. فهما يطبقان هذا المصطلح المقترض من معجم علم النبات ويتجلى هذا التطبيق، بشكل موسع، في مؤلفهما الآخر «الكتاب.. الجذمور»، بحيث يأخذ عندهما معنى تأسيس كلّيانية ينبخس معها قدر كلّ صنوف الواحدية، أمّا غليسان فسينحت، في اتساق مع نفس هذا المعنى، مفهوم «الهوية – الجذمور».

١٥. إن ما يطول أعمال غليسان من اقتراض واقتطاع، سواء وقع التنصيص على ذلك أم لا، شيء يفوق الحصر، ويرجع سبب هذه الوفرة إلى اقتران الإنسية البيضاء الأنتيلية، من غير ما مراوغة، بالمنحى التطوري الذي وجه نظريات غليسان تجاوبا منها مع الحاجيات المستجدة لشعريته. انظر في هذا المضمار مقدمة ألان بوردو للبيبليوغرافيا المفسرة لإدوار غليسان، تورنتو، دار غريف، ١٩٩٣، ص ١٢–٢٢، وكذلك مساهمة ديفا داماتو الموسومة بـ«إدوار غليسان وبيان (في تقريظ الإنسية البيضاء الأنتيلية)»، ضمن «آفاق إدوار غليسان»، باريس، منشورات ج – د، ١٩٩٢، ص ٢٤٥–٢٥٤.

١٦. ماري غالاغير: سان جون بيرس والإنسية البيضاء الأنتيلية الجديدة، ص ٨٩.

١٧. باتريك شاموازو، رافائيل كونفيان: الآداب البيضاء الأنتيلية، محددات أنتيلية وقارية للأدب: ١٦٣٥–١٩٧٥، باريس، دار هايتي، سلسلة «مختصرات»، ١٩٩١، ص ١٥٧.

١٨. نفس المرجع، ص ١٥٧.

١٩. إميل يويو: سان جون بيرس وسارد المرويات، باريس، دار بورداس، ١٩٩١.

٢٠. الآداب البيضاء الأنتيلية، ص ١٦١–١٦٢. إذ يمثل لا الشاهد البيرسي أو العبارة الآيلة إلى قاموس البيض الأنتيليين مكتوبين بحروف طباعية مائلة.

٢١. ستكشف ماري غالاغير، فعلا، عن الاقتراضات ، من ديوان «مدائح»، التي تحضر في السيرتين الذاتيتين لكلّ من شاموازو، «على مقدار ما هناك من طفولة»، باريس، دار هايتي، ١٩٩٠، وكونفيان، «جذور اليوم الذي أمامي»، باريس، دار غاليمار، ١٩٩٣، وذلك في دراستها المثبتة سابقا، ص ٨٩–٩٠.

٢٢. رافائيل كونفيان: جادّة الحسرات، باريس، دار غراسي، ١٩٩٤.

٢٣. نفس المرجع، ص ١٧٩–١٨٠.

٢٤. نفسه، كما يمكن الاستئناس بمؤلفه المشترك مع شاموازو، ص ٣٢١.

٢٥. شمس معتزلة أو الرواية في الأدب الأنتيلي: الإجماع والتنافر في الآداب الفرانكوفونية، ص ١٢٠. فبدءا من «جلد أسود، أقنعة بيضاء»، مرورا بـ«دفاعا عن الذات»، وانتهاء بـ«كراسة العودة إلى مسقط الرأس» ونصوص أخرى تأسيسية يقوم ماكسيمان بنصب معالم مسار أدب أنتيلي و/ أو أسود.

٢٦. دانييل ماكسيمان: الجزيرة ليلة، باريس، دار سوي، ١٩٩٦.

٢٧. في سيرة حياته يكتب ألكسيس سان ليجي ما يلي: «في نيويورك كانت السيدة جاكلين كينيدي، بما أنها كانت في عين المكان، تشاهد ما تبقى من مزرعة عائلة الشاعر في جزيرة الغوادولوب، من إقامة جوزيفين التي طوّح بها الإعصار الأخير، وتكوّن انطباعات شخصية غائرة الأثر ستحملها معها عند عودتها»[...]، مرجع سابق، ص ٣٨. ولعل الإشارة هنا إلى الذكرى، توسطا بأسلوب إيضاحي، «اعتمادا على العاطفة الرقيقة وآداب اللياقة الممكنة التي أبانت عنها جاكلين كينيدي وهي تقف على ذلك الدمار المهول فإنها ستفاجأ عند سماعها سان جون بيرس وهو يقول بصوت مسموع: هذا أفضل حالا! لم يعد يهمني أيّ شيء! مصير الأشياء هو أن تذهب دوما مع الريح!»[...]، ص ١١٠١.

٢٨. ماريز كوندي: الحياة الآثمة، باريس، دار سيغرس، ١٩٨٧، ص ٢٢٢. بحيث تنزل الروائية هذا المقطع من ديوان «مدائح» منزلة هزء: » كانت خادمتي خلاسية لها حساسية شديدة تجاه زيت الخروع، ولطالما رأيت حبات من عرق متلألئ تنعقد فوق جبينها، وحوالي عينيها، كانت، وهي تحاذي الغدير عند الظهيرة، دافئة، يفوح من ثغرها أريج التفاح المورّد»، ص ٢٦.

٢٩. ماريز كوندي: رحلة المانغروف، باريس، منشورات ميركور دي فرانس، ١٩٨٩.

٣٠. ماريز كوندي: امتداح سان جون بيرس. كما أنها ستكتب مايلي: «إن ما يبديه بعض المارتينيكيين من عناية بسان جون بيرس يظهر لي بمثابة لفتة مفتعلة نحوه، أو سلوكا ماكرا يراد منهما التعتيم على سيزير، الصنم الشعري الأشمّ في ذلك الأوان [...] ، لقد استخلصت، من خلال ما أمدني به بعضهم من إفادات، أنه عاد مؤخرا إلى الوسط الأدبي وهو ما أعده مبعث قلق، واغتياظ كذلك، بالنسبة لي»، ص ٢١-٢٢.

٣١. في ذات الوجهة كتب ريجيس أنطوان ما متضمنه: «إن الشعور بالانتساب إلى جزر الأنتيل [...] بالنسبة للكاتب الكبير لمن الأشياء التي نعرفها حق المعرفة [...] المسألة إشكالية لكنها تضع اليد على مأساة غوادولوبيين ومارتينيكيين آخرين، من أبناء اليوم، يتموقعون هم أيضا بين حرية اختيار مغادرة أرضهم وبين ضرورتها، التخلي، عمليا، عن مسقط الرأس لكن ليس إلى حدّ الانفصال النهائي عنه »، عن «الأدب الفرنسي – الأنتيلي»، باريس، دار كارتالا، ١٩٩٢، ص ٢٩٣.

٣٢. إميل أوليفيي: صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر، باريس، دار ألبان ميشيل، ١٩٩٥.

٣٣. ماريز كوندي: رحلة المانغروف، ص ٢٤٧. ويتصل الأمر، أساسا، بروح المناجاة التي تطغى على «صداقة الأمير» والنبرة الخطابية المفخمة التي تلون لغة المستظهر، ص ٢٦.

٣٤. إميل أوليفيي: صناديق الاقتراع المختومة بالشمع الأحمر، ص ٢٨٤-٢٨٥.

٣٥. جوليا كريستيفا: ثورة اللغة الشعرية، باريس، دار سوي، ١٩٧٤ / جيرار جنيت: طروس، الأدب في الدرجة الثانية، باريس، دار سوي، ١٩٩٢.

٣٦. ريجين روبان، مرجع سابق، ص ٨.

٣٧. «يمكن اعتبار الإحالة الأدبية صنفا من اللعب بالأفكار، سمته المهارة واللطف، يعلن عن نفسه من خلال صيغة غائمة تعمل على حجبه [...] ولقد استبد بي جنوح قوي نحو إحالة بعينها لا يهمها، في أقل تقدير، ما تحبل به الجملة من مكونات إيصاتية». هذا ما كتبه سيغالين في عمله المعنون بـ«دراسة عن الغرائبية: في جمالية المختلف»، مونبّيليه، فاتا مورغانا، ١٩٧٨، ص ٦٢.

٣٨. أنطوان كامبّانيون: اليد الثانية أو صنعة الشاهد، باريس، دار سوي، ١٩٧٩، ص ٩١.

٣٩. باتريك شاموازو، رافائيل كونفيان: الآداب البيضاء الأنتيلية، ص ١٦٤-١٦٥.

٤٠. يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة جويل كاردس تامين: «من تعددية التمظهرات إلى أحادية الكينونة: فن الإلصاق عند سان جون بيرس»، الواردة بمؤلف «سان جون بيرس أو استراتيجية النضوب»، منشورات جامعة بروفانس، ١٩٩٦، ص ٩٣-١٠٤.

٤١. انظر مفهوم «رواية مآثرية»، وفقا لطرح ريجين روبان، في المصنف الذي يحمل نفس التسمية، مونريال، دار الاستهلال، ١٩٨٩.

٤٢. ديريك والكوت: خطبة في ستوكهولم، الملقاة خلال شهر دجنبر من عام ١٩٩٢ على هامش حفل تسليم جائزة نوبل للآداب، ضمن مجلة «الأدب العالمي»، ع ٣٦، ربيع ١٩٩٣، ص ٣٧-٤٦.

٤٣. نادية الخوري: من ذا الذي يهاب مردخاي ريشلر، دار بلزاك، سلسلة «ما هو حيّ في الموضوع». ويتضح أن هذا النص يقوم، من داخل كتابي قدحي، بمقايسة ردود فعل الصحافة الكيبيكية تجاه مواقف الكاتب اليهودي – الكندي، مردخاي ريشلر، المناوئة للسياسة اللغوية المتبعة في مقاطعة الكيبيك.

٤٤. إدوار غليسان: ميسيسيبي فولكنر، باريس، دار ستوك، ١٩٩٦، ص ٣١٠.

(x) الجذمور أو الأرمولة: Rhizome ساق لها هيئة الجذر لكنها تظل لصيقة بمنبتها الأرضي/ (xx) المانغروف: Mangrove شجر ينتعش في المناطق الاستوائية، تطلع من أغصانه جذور أخرى فتية قابلة للاستنبات/ (xxx) كلب المولوس: Chien Molosse كلب حراسة، ضخم البنية وشرس الطبع، موطنه الأصلي أرض المولوس.

خورخي لويس بورخيس:



استئناف سيرتي الذاتية
الطفولة
المدرسة
الشعر

ترجمة: بسام حجار*

لا أجد أي متعة في استذكار سنواتي الأولى في المدرسة، أولا لأني لم أبدأ بارتيادها إلا في التاسعة من عمري، وذاك لأن ابي، ذو النزعة الفوضوية الصميمة، كان لا يطمئن إلى كل ما يمت بصلة الى مؤسسات الدولة. وبما أني كنت ارتدي نظارة وياقة مستعارة وربطة عنق، فقد لبثت طوال الوقت، عرضة لهزء ودعابات معظم أترابي الذين فطروا على سوء التربية. أجدني عاجزا عن استذكار اسم المدرسة، غير أني اعلم انها كانت تقع في شارع الـ«تامين» كان أبي يردد قوله ان تاريخ الارجنتين صار أشبه بالتعليم الديني؛ فكان يفترض بنا إذن أن نعشق كل ما هو ارجنتيني. فمثلا، يعلموننا تاريخ الارجنتين من دون ان يأتوا على ذكر البلدان العديدة والعصور العديدة التي اسهمت في قيامها. أما في درس الانشاء بالاسبانية فكانوا يلقنونني الكتابة بأسلوب مزخرف:

Aquellos que lueharon por una patia libre, independinte glrosia...

(أولا الذين ناضلوا في سبيل وطن حر، مستقل، مجيد...) فيما بعد، في جينيف، علموني أن هذا الأسلوب خال من أي معنى وأنه ينبغي لي أن أرى الأشياء بعيني أنا. أما شقيقتي نورا، وهي من مواليد ١٩٠١، فقد ارتادت، بالطبع، مدرسة للفتيات.

طوال تلك الأعوام، كنا نقضي فصل الصيف في «آدروغيه»، التي تبعد عشرين كيلومترا جنوب بوينس أيرس، وحيث نملك عقارا- دارا كبيرة من طبقة واحدة محاطة بحديقة فسيحة، ومقصورتين صيفيتين، وطاحونة هواء بالإضافة الى كلب راع اسمر الفروة جعديا.

كانت «آدروغيه» آنذاك، ناحية نائية، وحدة وادعة، لبيوت ريفية مسدرة بشباك حديد ذات بوابات مجانبة بـ«أعمدة» من أحجار متوجهة بأحواض ورود، ومن حولها جنائن وطرقات متلألئة انطلاقا من عدد المستديرات، وحيث الأجواء مفعمة بضوع الاوكاليبتوس. لقد قضينا في آندروغيه عددا لا يحصى من الصيفيات خلال عشرات السنين.

ترقى أولى زياراتي الى منطقة البامبا الى عام ١٩٠٩، وكان ذلك لمناسبة زيارة قمنا بها لأقرباء في ناحية سان نيكولاس، شمال غرب بوينس ايرس، وأذكر أن أقرب المنازل الينا كان يبدو كنقطة ضائعة في الأفق. ذلك الاشعاع المترامي كان يدعى البامبا، وعندما بلغني ان العمال الزراعيين كانوا من «الطوشو» كشخصيات ادواردو جوثييريت، فقد اكسبهم ذلك مكانة خاصة في عيني. وذات مرة، أذن لي أن أصحبهم على صهوة جواد لسوق الماشية الى النهر، في ساعة مبكرة. كان الرجال قصار القامة، سمر البشرة، يرتدون البومباتشاس (نوع من سراويل الزواوي). وعندما سألتهم عما اذا كانوا يجيدون السباحة، أجابوا قائلين: «ان المياه جعلت للماشية»!!

---

* شاعر ومترجم من لبنان

أهدت أمي دمية موضبة في علبة كبيرة لابنة رئيس العمال. ولما عدنا في السنة التالية، وسألنا عن حال الفتاة الصغيرة، قيل لأمي: «كم أسعدتها بتلك الدمية!» وأشاروا اليها، في علبتها، معلقة على الحائط مثل لوحة. وكان واضحا انهم لا يسمحون للفتاة إلا بالتطلع إليها من دون أن تمسها كيلا توسخها أو تكسرها، فالدمية التي جعل مكانها في صدارة رفيعة مصونة من كل لمس، يمكن ان تعبد من بعد، لقد كتب لوغونيس، ذات يوم، انه كان شائعا في قرطبة، قبل ان تفتتح المحال التجارية فيها، أن تعلق ورقة من أوراق اللعب بمثابة لوحة، إذ تثبت بمسمار على جدران أكواخ «الغوشو»، وكانت ورقة الـ ٤ الكبا برسمة الأسد والبرجين عليها، هي المفضلة لديهم على الاطلاق واعتقد اني شعرت قبل ذهابي الى جنيف، بنظم قصيدة عن الغوشو، استوحيتها، على الأرجح من أجواء الشاعر اسكاسوبي، وأذكر اني حاولت ان اضمنها، ما استطعته، بعضا من تعابير الغوشو، غير اني اصطدمت بعقبات تقنية جمة. ولابد اني اقلعت عن المحاولة بعد فقرتين أو ثلاث.

أوروبا

عام ١٩١٤ غادرنا الى أوروبا عازمين على الاستقرار فيها نهائيا. كان بصر أبي يشح على نحو متزايد، وأذكر اني سمعته ذات يوم قائلا: «كيف يسعني أن اوقع على وثائق رسمية أعجز عن قراءتها؟». واذ أرغم على التقاعد في سن مبكرة، لم يستغرقه اتخاذ القرار بالقيام بهذه الرحلة وتنظيمها اكثر من عشرة أيام. ففي تلك الحقبة لم يكن العالم متشددا في حذره وتحوطه ولا يعرف هذه المقادير الثقيلة من المستندات الادارية المطلوبة اليوم. قضينا أولا بضعة أسابيع في باريس، تلك المدينة التي لم تغوني في ذلك الوقت كما لا تغويني اليوم على نحو خاص، بعكس ما يحصل لكل الارجنتينيين تقريبا. ولربما كان ذلك، ومن دون ان أدرك، لأنني لطالما كنت ذا نزعة بريطانية؛ والواقع أني لطالما اعتبرت (موقعة) واترلو انتصارا. كانت الغاية من تلك الرحلة هي ان نتمكن أنا وشقيقتي من متابعة دروسنا في جنيف، وكان مقررا أن نمكث فيها مع جدتي لأمي التي رافقتنا في رحلتنا والتي توفيت في هذه المدينة فيما والداي يجوبان أنحاء أوروبا. كما كان والدي يسعى الى علاج عينيه على يد مختص سويسري شهير. في تلك الحقبة كانت المعيشة في هذه القارة أرخص منها في بوينس ايرس، وكان البيسو الارجنتيني يعد عملة قوية. ولم نكن نحن، على اطلاع بمجريات الامور الراهنة فلم يدر في خلدنا للحظة واحدة ان الحرب العالمية الأولى ستندلع في شهر اغسطس، وصودف أن أبي وأمي كانا في ألمانيا عندما أعلنت الحرب، لكنهما تدبرا أمر رجوعهما الى جينيف. بمضي سنة، والحرب في أوجها، أتيح لنا عبور (جبال) الألب للقيام بجولة سياحية في شمال ايطاليا. وما زالت لدي ذكريات واضحة ودقيقة عن فيرونا والبندقية، ففي مدرج فيرونا المقفر وقفت لأتلو بشجاعة فقرات مطولة من قصائد اسكاسوبي عن الغوشو.

في الخريف الأول لتلك الحرب– ١٩١٤– كنت قد بدأت الدراسة في الـ«كوليج دوجنيف» التي انشأها جان كالفان. كانت مدرسة خارجية. في صفي كنا نحو أربعين تلميذا نصفهم أجانب. وكانت المادة الرئيسية هي اللاتينية وسرعان ما أدركت ان المجتهد في معرفة اللاتينية يمكنه ان يهمل المواد الأخرى بلا عواقب. وكانت هذه– الجبر والكيمياء والفيزياء وعلم المعادن وعلم النبات وعلم الحيوان– تدرس بأية حال بالفرنسية. في تلك السنة اجتزت امتحاناتي كلها بنجاح، فيما عدا امتحان اللغة الفرنسية. وقد عمد رفاق صفي، من دون ان يعلموني، الى توجيه التماس الى مدير المدرسة، وقعوه جميعا، وفيه اشاروا الى اني اضطررت الى درس كل هذه المواد بالفرنسية، وهي لغة احتاج الى تعلمها. وطلبوا من المدير اخذ الامر بعين الاعتبار وهذا ما فعله بكل ترحاب. في البداية لم أكن أعرف حتى متى يوجه الأستاذ سؤاله إليّ لانه كان يلفظ اسمي على النحو الفرنسي، فلا ينطق إلا بمقطع صوتي منه (على نحو ما تلفظ «بورج») فيما نلفظه نحن، بمقطعين صوتيين، تكون فيه الـ«ج» «خاء» مخففة. لذا كنت أعلم أن السؤال موجه إليّ عندما يبادر

أحد الرفاق الى لكزي بمرفقه.
كنا نقيم في شقة في الناحية الجنوبية من المدينة، أي في الجزء القديم منها. ما زلت الى اليوم أعرف أحياء جنيف أكثر مما أعرف بوينس ايرس، وتفسير ذلك يسير إذا علمنا ان ما من ناصيتين متشابهتين في جنيف مما يسهل التمييز بينهما. كل يوم كنت أسير بمحاذاة ذلك النهر الأخضر الجليدي، نهر الرون، الذي يجتاز قلب المدينة وتعلوه سبعة جسور مختلفة. السويسريون أناس، في العادة، حذرون ومتحفظون. وكان صديقاي المقربان يهوديين من أصل بولوني- سيمون يشلنسكي وموريس ابراموفيتش. احدهما أصبح محاميا والآخر طبيبا. وقد علمتهما لعبة الـ «تروكو»، فأجاداها حتى انهما ربحا كل نقودي من الجولة الاولى. أصبحت نجيبا في اللاتينية برغم اني لا اقرأ في بيتي الا الانجليزية. في اسرتنا كنا نتكلم الاسبانية، ولكن شقيقتي احرزت تقدما في تعلم الفرنسية حتى انها صارت تحلم، أحيانا، بهذه اللغة. أذكر اني عدت ذات يوم، الى البيت فوجدت نورا مختبئة خلف ستارة من القطيفة الحمراء وهي تصيح مرددة: «ذبابة، ذبابة!» فبدا لي انها تبنت الاعتقاد الفرنسي بأن الذباب نوع خطير من الحيوانات. «اخرجي من هناك»، صاحت بها أمي وأردفت بعبارة ليست مديحا لموطنها، حين قالت: «لقد ولدت وترعرت بين الذباب!». بسبب الحرب، وباستثناء جولتنا القصيرة في ايطاليا وبعض الرحلات داخل سويسرا، لم تتمكن من السفر، بعد ذلك بقليل، تمكنت جدتي الانجليزية، التي أفلتت من حصار الغواصات الالمانية برفقة أربعة أو خمسة مسافرين آخرين، أن تنضم الينا في جنيف.

بمبادرة مني، بدأت بتعلم الالمانية خارج مواقيت المدرسة، وقد راودتني هذه الفكرة على إثر قراءتي «(sortor Resartus» لكارلايل، المؤلف الذي بهرني واحبطني في وقت معا. البطل، ديوجينيس- براز- الشيطان، هو ألماني، استاذ للنزعة المثالية. فقد كنت ابحث في الأدب الالماني عن سمة جرمانية ما، فيها شبهة تاسيت، غير ان هذا لن أجده، فيما بعد، إلا في اللغة الانجليزية القديمة والاسكندنافية القديمة. بدا لي الأدب الألماني رومانسيا ومعتلا. حاولت أولا، «نقد العقل المحض» لكانط غير ان هذا الكتاب سرعان ما أحبطني كما يحبط معظم قرائه، وغالبا بمن فيهم الالمان أنفسهم. ولذلك قلت في سري ان الشعر سيكون أيسر تناولا بسبب ايجازه تدبرت أمر الحصول على المجلد الذي يتضمن قصائد هاينه الاولى: «(Intermezzo Lurisches)»، وعلى قاموس «ألماني - انجليزي. وشيئا فشيئا، اتضح لي، بفضل القاموس المقتضب لهذا الشاعر، إنه بامكاني الاستغناء عن القاموس. ولم ألبث ان صرت قادرا على التمتع بجمال لغته، كما تمكنت من قراءة رواية مايرنك!
Der Gotem (في عام ١٩٦٩، خلال زيارتي اسرائيل، دار نقاش حول الاسطورية المجرية للغوليم بيني، وبين غرشوم شوليم، الباحث المختص في الزعدية اليهودية، والذي استخدمت اسمه مرتين في احدى قصائدي لضرورات القافية المتماشية مع غوليم). كما حاولت الانكباب على جان بول ريختر حبا بكارلايل وتوماس دوكونيسي- كان ذلك نحو العام ١٩١٧- لكني سرعان ما ادركت ان هذه القراءة تضجرني. فقد بدا لي ريختر، وبرغم معجبيه البريطانيين، كاتبا لفظيا ومجردا من أي شغف بالتأكيد. غير اني اعجبت كثيرا، في المقابل بتيار التعبيرية الألماني وما زلت، الى اليوم، أرى انه أرقى بكثير من المدارس الفنية المعاصرة كالتصويرية والتكعيبية والمستقبلية والسريالية... الخ. بعد ذلك بسنوات، عملت، في مدريد على ترجمة عدد من الشعراء التعبيريين، وكانت تلك على ما أحسب، ترجماتهم الاولى والاخيرة الى الاسبانية.
خلال اقامتي في سويسرا، شرعت ذات يوم في قراءة شوبنهار. واليوم إذا كان لابد لي أن أقرأ فيلسوفا واحدا فسوف اختاره هو. فاذا كان الكون يمكن التعبير عنه بكلمات فسنعثر على هذه الكلمات في مؤلفاته. لقد قرأته مرارا بالالمانية وقرأته بالاسبانية مع أبي ومع صديقه الكبير ماسيدونيو خونانديث. مازلت مقيما على اعتباري الألمانية لغة جميلة جدا، وربما

كانت أجمل من الأدب الذي ولدته. في حين ان الفرنسية، وهنا تكمن المفارقة، أنجبت أدبا جميلا برغم ولوعها بالمدارس والحركات الأدبية، لكن اللغة في حد ذاتها، هي برأيي، أقرب الى الدمامة، اذ تميل الاشياء لان تبدو ركيكة حين تقال بالفرنسية. والحق أني اعتقد بأن حتى اللغة الاسبانية تتفوق عليها برغم كون الألفاظ الاسبانية أكثر طولا وأثقل وقعا. فبوصفي كاتبا ارجنتينيا أجدني مجبرا على التعبير بالاسبانية ولذا أراني خبيرا بمثالب هذه اللغة. أذكر ان جوته كتب ذات يوم انه مجبر على استعمال أسوأ لغة في العالم- أي الالمانية. ،احسب ان معظم الكتاب لهم رأي مماثل باللغات التي يضطرون لاستعمالها. أما عن الايطالية فقد قرأت، مرارا وتكرارا، «الكوميديا الالهية» في أكثر من اثنتي عشرة طبعة مختلفة، كما قرأت الاريوست وتاسه، وكروتشه وجنتيله، لكني عاجز تماما عن التحدث بالايطالية أو مشاهدة مسرحية أو فيلم بالايطالية. وفي جنيف أيضا اكتشفت، للمرة الاولى، والت ويتمان من خلال قصيدة له كان يوهانس شلاف قد ترجمها الى الالمانية («ذات يوم في الاباما فيما كنت أقوم بنزهتي الصباحية») طبعا.. كنت مدركا عبثية الموقف الذي يجعلني أقرأ شاعرا أمريكيا بالألمانية. فأوصيت، إذن، على نسخة من ديوانه «(Leans of Gras)» (أوراق العشب)، كي يبعث به إلي من لندن.

ومازلت اذكر جيدا- كان مجلدا بغلاف أخضر. لقد لبثت لبعض الوقت مقتنعا بأن ويتمان ليس شاعرا كبيرا فحسب، بل انه الشاعر الوحيد. وبلغت بي غلوائي مبلغا حسبت معه ان كل شعراء العالم لم يفعلوا حتى العام ١٨٥٥، سوى التمهيد لمجيئ ويتمان، وان الامتناع عن محاكاة أسلوبه هو البرهان على الجهل. وأذكر ان حماستي لكارلايل كانت مماثلة، ولكني أضيق بقراءته اليوم، وكذلك الامر بالنسبة لشعر سونيبرن، تلك هي المراحل التي مررت بها، وفيما بعد اختبرت مرارا مثل هذا الشعور بأني واقع تحت تأثير كاتب معين على وجه التحديد.

أقمنا في سويسرا حتى عام ١٩١٩. فبعد ان اقمنا ثلاث أو أربع سنوات في جنيف انتقلنا الى لوجانو. كنت قد نلت شهادة البكالوريا وصار واضحا اني سأتابع طريقي في مجال الأدب. كنت أبدي رغبتي في أن أطلع أبي على كتاباتي غير انه اعلمني، غير مرة، انه لا يؤمن بجدوى النصائح وأن عليّ أن أمسك دربي بمفردي مهما كانت النتائج. كنت قد نظمت سونيتات بالانجليزية والفرنسية. وكانت السونيتات الانجليزية مجرد تقليد لدورسوورث، أما الفرنسية فكانت من حيث ركاكتها، تقليدا للشعر الرمزي. ما زلت اذكر بيتا وحيدا من محاولاتي الفرنسية: «أيتها العلبة السوداء للكمان المحطم». وكان عنوان القصيدة: «قصيدة لتلقى بلكنة روسية. فبما اني كنت اعلم بأني أكتب الفرنسية كما يكتبها الاجانب، حسبت أن اللكنة الروسية قد تكون أصلح لها من اللكنة الارجنتينية. وفي محاولاتي الانجليزية كنت أتكلف بعض المذلقات الاسلوبية الموروثة من القرن الثامن عشر؛ كأن اكتب مثلا (Qer) بدلا من (Over) أو أن أكتب، لضرورات الوزن (doth Sing) بدلا من (Sings)، لكني أدركت، على الفور، أن قدري هو ان أكتب بالاسبانية، لا محالة.

(قررنا العودة الى ديارنا، ولكن بعد قضاء عام في أسبانيا، فقد كان أهل الارجنتين، قد بدأوا، فقط آنذاك، باكتشاف هذا البلد. فحتى ذلك الحين، كان حتى مشاهير الكتاب، أمثال ريكاردو جويرالدس وليوبولدو لوجونس، يتعمدون اجتناب المرور بأسبانيا اذا اقاموا لبعض الوقت في أوروبا. ولم يكن ذلك بسبب هوى عابر، ففي بوينس ايرس، لطالما كان الاسبان يتولون الأعمال الدنيا من حيث المكانة- كخدم وندلاء وعمال- أو كانوا من صغار التجار. كما اننا نحن- الارجنتينيين- لم نعتبر انفسنا اسبانيين يوما. والحق اننا تخلينا عن انتمائنا الى هذه الأمة في عام ١٨١٦ عندما أعلنا استقلالنا. وعندما قرأت في طفولتي كتاب برسكوت «(The corquesl of poru)» ذهلت لتصويره الغزاة على نحو رومانسي. فقد كنت ارى، برغم تحدري من نسب بعض المشاهير الذين أتى على ذكرهم، انهم، في الأحرى، تافهون. ومع ذلك فان الامريكيين اللاتينيين الذين طالما نظروا إليهم من خلال أعين الفرنسيين،

كانوا يرون انهم مؤثرون، خارجون للتو من اسقاط جارثيا لوركا- غجر، سباق ثيران، وهندسة موركسيه. ولكن على الرغم من الاسبانية هي لغتنا ودمنا اسباني وبرتغالي، فإن أسرتي لم تفكر لحظة واحدة ان تلك الرحلة الى اسبانيا قد تكون عودة الى الوطن الأم بعد غياب دام ثلاثة قرون من الزمن.

قصدنا مايوركا لأن المعيشة رخيصة جدا ولانها بلد جميل وليس فيها من السياح إلا قلة قليلة سوانا، أقمنا سنة بأكملها تقريبا في بالما وفي بالديموسا، وهي قرية مستوحدة بين الروابي، تابعت هناك دروسي اللاتينية ولكن، هذه المرة، على يد راهب أسرّ إلي بأنه لاكتفائه بعالمه اللوني الذي يشبع كل حاجاته، لم يشعر يوما برغبة في قراءة رواية. ومعه درست، على عجل، فيرجيل الذي ما زلت معجبا به إلى اليوم. أذكر كم كان أهل الناحية يذهلون لبراعتي في السباحة. فقد تمرست بها في أنهر متدفقة الجريان مثل نهري الاوروجواي والرون، في حين ان المايوركيين لم يسبحوا يوما إلا في مياه راكدة لا موج فيها. كان ابي منصرفا الى تأليف رواية يجمع فيها ذكريات الايام الغابرة خلال حرب السبعينات الاهلية في مسقط رأسه «انتري ريوس». واذكر اني اقترحت عليه بعض الكنايات الرديئة المستلهمة من التعبيريين الألمان والتي قبلها على مضض. ثم طبع من روايته نحو خمسمائة نسخة حملها معه الى بوينس ايرس حيث أهداها لأصدقائه. كانت عبارة «بارانا»- وهو اسم المدينة التي ولد وعاش فيها- يتردد كثيرا في النص الاصلي، لكن المنضدين عمدوا الى تحويله، كلما صادفوه إلى «باناما» ظنا منهم انهم يصححون خطا. ولكيلا يكبدهم مزيدا من المشقة، ولأنه، أيضا أوجد ان الخطأ قد يكون مسليا أكثر من الصحيح، قدر ابي ان يترك الكلمة كما وردت. بعد ذلك بسبعة عشر عاما، وقبل وفاته بقليل، أسر إلي بأنه يود حقا ان أعيد كتابة هذه الرواية بلغة أبسط متخليا عن اسلوبها المتكلف والمزخرف. كما كتبت، أنا، بذات نفسي، قصة في تلك الحقبة، عن غول ذئبي بعثت بنصها الى مجلة شعبية تصدر في مدريد هي (La Espua) لكن ناشريها أحجموا بحسن دراية، عن نشرها.

قضينا شتاء ١٩١٩- ١٩٢٠ في اشبيلية حيث شهدت، للمرة الاولى، إحدى قصائدي منشورة، كان عنوان القصيدة «نشيد الى البحر» وقد نشرت في مجلة «جريتيا» في عددها الصادر في ٣١ كانون الأول ١٩١٩، وكنت قد بذلت ما وسعني لكي أحاكي فيها أسلوب والت ويتمان:

«أيا بحر! أيا أسطورة! ايا
شمس ! أيا فراغ مستريح!
أعلم اننا عجوزان
نحن الاثنين ،
وأننا تعارفنا
منذ قرون سحيقة . .
أيا برويتوس ، لك أدين
بالحياة .
مكبلين معا بالقيود
تائهين ،
متعطشين لأنجم
السماء
راجيين
محبطين . . . !»

اليوم، أجد صعوبة بالغة في تصور المحيط، أو في تصور نفسي متعطشا للنجوم، ومضت سنوات طويلة قبل أن أقع على عبارة آرنولد بينيث التي يتحدث فيها عن «فصاحة النسق الثالث» وأدركت مغزاها على الفور. ومع ذلك، عندما قدمت الى مدريد بمضي بضعة اشهر، فقد عوملت، لأنها القصيدة الوحيدة التي نشرت من بين قصائدي، بوصفي شاعر البحر.

في اشبيلية، كنت قد انضممت الى جماعة أدبية تدور في فلك مجلة «جريتيا». تلك الجماعة التي اطلقت على نفسها تسمية «المتطرفون» كانت تهدف الى تجديد الأدب، وهو فرع من الفنون يجهلون عنه كل شيء. فقد قال لي أحدهم ذات يوم إن كل ما قرأه هو «الكتاب المقدس» وسرفانتس وروبن داريو بالإضافة الى مؤلف او اثنين من مؤلفات المعلم رفاييل كانينوس اسينس. ولكوني ارجنتينيا شعرت بالحرج لما علمت ان

أحدا منهم لا يجيد الفرنسية وأنهم، جميعا يجهلون وجود شيء يدعى أدبا انجليزيا حتى انهم عرفوني برجل يحظى لديهم باعتبار كبير، يسمونه «الانسانوي» ولكني سرعان ما أدركت ان معرفته باللاتينية لا تقارن بما أجيده منها. أما شأن مجلة «جريتيا». فقد كان ناشرها، ويدعى اسحق دلباندوبيلار، يكلف معاونيه بكتابة قصائده التي ينشرها حاملة توقيعه، وأذكر ان احدهم قال لي ذات يوم: «إني مشغول جدا» فأسحق منكب على نظم قصيدة».

فيما بعد، انتقلنا للاقامة في مدريد، وهناك كان الحدث البارز فيما يعنيني، هو صداقتي لرفاييل كانسينوس اسينس. وما زلت الى اليوم ارغب في اعتبار نفسي تلميذا له. كان قد قدم من اشبيلية حيث تابع دروس الكيريكية طامحا لأن يصير راهبا، ولكنه عثر على اسم كانسينوس في ارشيفات محاكم التفتيش الدينية، فقرر انه يهودي. قاده ذلك الى تعلم العبرية، حتى أنه في النهاية، أخضع نفسه لعملية ختان. أصدقاء كنت ألتقيتهم في أوساط الاندلس الادبية عرفوني به. امتدحته بخجل لقصيدة كتبها، هو أيضا، عن البحر.

«بلى قال، وكم أود أن أراه قبل مماتي!» كان رجلا طويل القامة يبدي ازدراءه الاندلسي بكل ما هو قشتالي. وما كان مميزا في شخصية كانسينوس هو انه يحيا من أجل الأدب من دون حساب للمال أو الشهرة. كان شاعرا جيدا. وألف مجموعة من المزامير- ذات طابع ايروسي فاضح- أسماها «الشمعدان ذو الفروع السبعة»، نشر عام ١٩١٥. كما كان يؤلف الروايات والقصص القصيرة والمقالات النقدية، وعندما تعرفت به كان يرأس حلقة أدبية.

كنت، في كل يوم سبت، أقصد الـ«(café colonial) حيث نلتقي عند منتصف الليل ويدور سجال حتى الفجر. وكان عددنا يصل أحيانا الى ثلاثين أو اربعين شخصا. كانت الجماعة تمقت كل ما يمت بصلة الى التقاليد المحلية الاسبانية- كانتي خوندو أو سباق الثيران. ويعشق أفرادها (موسيقى) الجاز الوافدة من أمريكا ويعنيهم أن يكونوا أوروبيين وليس مجرد اسبان. كان كانسينوس يقترح موضوعا للنقاش- المجاز، البيت الحر، الاشكال التقليدية للشعر، الشعر السردي، النعت، الفعل. وبرغم مظهره الهادئ كان أشبه بديكتاتور لا يسمح بأي غمزٍ من قبل الكتاب والحاضرين، ويجهد في إبقاء النقاش راقيا.

كان كانسينوس قارئا نهما. كان قد ترجم «اعترافات مدمن أفيون» لتوماس دوكوينيسي، و«خطرات» ماركوس اوديليوس، عن اليونانية، وروايات (هنري) باربوس و«الحيوات المتخيلة» لشووب (schowb)، وفيما بعد سيشرع في ترجمة مؤلفات جوته ودوستويفسكي. وهو أيضا من وضع الترجمة الاولى بالاسبانية لـ«ألف ليلة وليلة»، وهي ترجمة اقل التزاما بحرفية النص مما هي عليه ترجمة برثون او لايني، ولكنها برأيي، أكثر امتاعا للقارئ. ذات يوم قصدته في زيارة فاصطحبني الى مكتبته. والأحرى ان أقول ان منزله كله كان مكتبة. إذ كنت اسير بين أكداس الكتب كمن يسير على دروب غابة. لم يكن فقره يسمح له أن يقتني ارففا فكدس الكتب بعضها فوق البعض من الأرضية حتى السقف ما يرغم السالك في بيته على السير بين أكداس عمودية. كنت ارى كانسينوس على انه، منفردا، يمثل كل ماضي، تلك أوروبا التي أخلفها ورائي- نوعا من الرمز للثقافة بأكملها، ثقافة الضرب كما الشرق. غير أن ضربا من الشذوذ الذهني يحول دون قدرته على التفاهم مع أبرز معاصريه. وقد أدى به ذلك الى تصنيف كتب في مديح كتاب من الدرجتين الثانية او الثالثة. في ذلك الوقت، كان أورتيغا أي جاسيت في ذروة مجده غير ان كانسينوس لم ير فيه سوى فيلسوف رديء وكاتب رديء. أكثر ما كنت استمتع به عنده هو متعة المحادثة الأدبية. كما حثني، أيضا، على قراءة كتب ما كنت لأقرأها قط. وتنبهت لدى انصرافي الى الكتابة إلى أني بدأت أقلده على نحو مضحك. فقد اسلوبه يعتمد الجمل الطويلة المتماوجة ذات النكهة العبرانية أكثر منها اسبانية..(...)

الفتـــح المبـــين

خيري شلبي *

منذ أن هداني الله وتبت إليه توبة نصوحا عن كل فعل أو قول يغضبه سبحانه وتعالى، ووفقني في أمور معاشي حتى راجت تجارتي كثرت فلوسي تبغدد عيالي عن حق ليقيهم بأن كل مليم يدخل دارنا إن هو إلا سبيكة من العرق والشقاء والرزق الحلال، وأكرمني بالحج وزوجي مرتين وبالعمرة وحدي عدة مرات.. منذ أن بدأت بشائر هذا التوفيق الكبير الى اليوم وزعلي من نفسي يتعاظم لتقصيري في حفظ المزيد من سور القرآن الكريم، من جهة لكي أصلي بها، ومن جهة أخرى لأفهم واستعبر بحكمة الله في قرآنه العظيم. وصحيح أن الله سيغفر لي ويسامحني طالما أني أصلي واصوم وأزكي وأفعل كل واجب فرضه علي سبحانه إلا أنني كلما استمعت إلى سور القرآن شعرت بخسارة فادحة من عدم حفظ هذه الدرر في ذاكرتي وقلبي ولساني. والحق أني حاولت بقدر ما أستطيع، جئت بفقيه ضرير لكي يحفظني سورا من القرآن يقولها أمامي وأنا أرددها وراءه مرات ومرات حتى تتثبت في رأسي. والحق لله لقد تعب الفقيه معي حتى خرج عن طوره أكثر من مرة، ذلك أنني أطلع من داري في الخامسة صباحا متوكلا على الله الى سوق الخضار في غمرة فأتسوق حصتي وأعود بها الى سوق منشية ناصر لأرزق من بيعها بالقطاعي وسواء نفدت السبوبة أو بقيت منها بقايا فانني لابد أن أغادر السوق إلى الدار عقب أذان العصر لأتوضأ وأصلي وأتغدى وأتكوع في الفراش الى أن يحين أذان المغرب- فأصحو وقد انمحت من ذاكرتي كل الأشياء فما بالك بالآيات التي كنت حفظتها بالامس بشق النفس؟ عقب صلاة المغرب يأتيني الفقيه ليشرب الشاي معي ونراجع الآيات فيجدني قد بدأت سورة ثم خرمت على سورة أخرى. وأخيرا يئس الفقيه من مخي الضلم وزهقت أنا من عصبيته المتصاعدة إلى حد اتهامي بأني سأجلب عليه الكفر والعياذ بالله من تخريمي في السور كحصان يبرطع في حقول مزروعة بالورد والبلاسم. إلا أن زعلي من نفسي كان مثمرا في الواقع، فأنا مغرم بصلاة الجماعة ألتمسها في أي مكان أذهب اليه حيث الامام يرتل القرآن في الصلاة بصوت مسموع ورخيم فترتسم الكلمات في رأسي بأشكال صوتية من المد والغن والتنغيم والتوقيع حتى النقطة في نهاية الجملة كنت أسمع لها وقعا في صدري كصوت آخر نقطة تسقط من القطارة في كوب الدواء فتنقره. استطعت أن أحفظ عددا من قصار السور يعد على أصابع اليدين، أوزعها على صلواتي، إلا أن سورتي: (الفجر) و(الضحى والليل) كانتا دائما على طرف لساني، الأولى اذا كنت أصلي الفجر والثانية اذا كنت أصلي الظهر أو العصر أو العشاء.

على أن الفرصة الكبيرة جاءتني مؤخرا فيما أنا أقترب من سن السبعين بصحة لا بأس بها، حيث قل نزولي الى السوق، وطال مكوثي في الدار ساعات طويلة بعد الظهر وفي الليل صرت أقضيها مع محطة القرآن الكريم فحفظت من تكرارها عددا آخر من السور الطويلة الا أنني لا اغامر بقراءتها عند الصلاة خوفا مما يمكن أن يحدث لي من تخريم بين السور نتيجة تشابه بعض العبارات هنا أو ها هنا. فإذا ما نصب العيال سهرتهم حول الفيلم في التليفزيون تركت لهم الطابق الأرضي كله وصعدت إلى غرفتي لأواصل السهر مع محطة القرآن الكريم أسمعه أشكالا وألوانا من النغم الحبيب المرعش المنعش في آن.. يا للحلاوة والطلاوة حينما أفتح عيني في الصبح ذي اللون القمحي على صوت الشيخ الحصري في المصحف المرتل. هو سلوتي طوال بقائي في الدار إن غاب من المحطة شغلته في شريط التسجيل عودا على بدء. وهي متعة لا يحرمني منها سوى متعة أخرى صغيرة هيأها الله لي في شيخوختي لكي تسليني وتجدد نفسيتي، تلك هي مشاغبات «حود»- يعني محمود- آخر حفيد لي من ابني الصغير محمد، في الثالثة من عمره لكنه ذكي بصورة تؤكد بالفعل أن مواليد عصر التليفزيون والدش والفضائيات لابد أن يكونوا أشباها لمخترعات عصرهم، وطربة أمي، لست أمزح، فكثيرا ما أنظر لحفيدي محمود على أنه اختراع حديث من اختراعات العصر لأنني لم أر طفلا يولد متواصلا مع كل شيء حوله سوى حفيدي هذا، الذي يحاورني بدون أي مفردات من الكلام، مجرد أهأهة وفأفأة وصيحات مصحوبة بحركات فيها خبرة ثلاثة آلاف مليون سنة، ما يريد إفهامه لي يقوم بتمثيله بحركات بليغة موهوبة ذكية تزلزل الصدور من الضحك المبتهج. يناديني دائما بفرحة: «ججه»، يعني جدو، أرد عليه: نعم، فيشير

* قاص وروائي من مصر.

الى جهاز التليفزيون برأسه، وبأصابعه الرقيقة يضغط على أزرار وهمية في يده الأخرى، فأعرف انه يطالبني بفتح التلفزيون. وأن ما يدهشني هو انه بهذه الطريقة يحكي لي كل ما يكون قد رآه من أبيه وأمه وقد اعتاد أن يدلدل رأسه من سور السلم في الطابق الثاني ليناديني بأعلى صوت: «ججه» فأشعر من نبرة صوته ان في الأمر فجيعة، فما ان أصعد اليه حتى اعرف منه ان ابويه تناقشا بصوت عال فظن انها العركة فيستنجد بي لايقافها. الجميل فيه انه حين يراني أصلي يقف ورائي ويفعل كل ما أفعله من ركوع وسجود، وكثيرا ما يرغمني بقوة الصياح والصراخ على أن أعيد الصلاة ثانية ظنا منه انها لعبة نشترك فيها معا- الأجمل انه اذا سمع صوت الأذان في أي لحظة يندفع نحوي صائحا: ججه.. إه.. ويرفع يديه بجوار اذنيه كأنه ينوي الصلاة مرددا: أبر أبر- بقصد الله أكبر.

قبل بضعة أسابيع سمعته يناديني وهو على بسطة السلم بصوت بهيج ملهوف: «ججه».. خفت عليه ان يتدحرج على الدرج الحجري فاندفعت نحوه صائحا: «إنزل بالراحة واحدة واحدة»، ثم تلقفته من منتصف السلم: «عايز إيه؟». فلفص حتى نزل واقفا على الأرض وسحبني من جلبابي الى باب الخروج.

- «عايز تروح فين؟»

صنع من إبهامه مبسم شيشة وصار يشفط وينفخ فيه فعرفت انه يريد أن نذهب الى المقهى لنشرب الشيشة والشاي. لكنني بيني وبين نفسي أيقنت أنه يستدرجني لمهمة غامضة يتعين عليَّ أن أكون طرفا فيها بشكل ما، ومن ثم فيجب أن أمضي معه لملاقاة هذه المهمة خارج الدار عملا بالقول المأثور: «خدوا فالكم من عيالكم». وقد صح ما توقعت، ما أن خرجنا من الحارة إلى الشارع حتى جذبني من الجلباب الى اتجاه سوق منشية ناصر بعيدا عن اتجاه المقهى؛ فوجف قلبي في الحال واضطربت خطواتي: لقد تركت أباه في السوق عند أذان العصر ليبيع بقايا السبوبة فماذا يمكن أن يكون قد حدث له يا ترى حتى يلهم الله طفله هذا ليستدرجني إلى السوق كي ألحق به؟ دبت في أوصالي حماسة وجدية، حملت الطفل على صدري، صرت على طريق الاوتوستراد. أشار لي على كوبري المشاة:

«ججه .. ده.. ججه.. ده»

صعدت الى الكوبري وأنا في قمة التوجس والترقب. لحظتئذ انطلق صوت اذان المغرب محلقا في الفضاء آتيا من كل اتجاه- قلت الله أعظم والعزة لله، ولكزت الطفل بكثير من الحب وقليل من الغيظ:

- «فوت علي صلاة المغرب جماعة يا عكروت.. ربنا يستر» عند هبوطنا الدرج أمام سوق منشية ناصر ناداني ابن أختي الذي يعمل معنا في نفس التجارة مستقلا بدكان منفرد.

- «فين محمد يا ناجح..؟»

- «قاعد هناك اهه جنب نصبة الشاي»

- خرمت عليه مدفوعا بفرحتين: فرحة لأني وجدت ولدي طيبا دون مكروه حدث له، وفرحة لإكتشافي أن مسجد العشيرة المحمدية.. لا يفصلني عنه الا خطوات معدودة وفي استطاعتي اللحاق بصلاة المغرب جماعة سيما وانني متوضئ جاهز دائما للصلاة. كان صحن المسجد يشغي بالمصلين، حوالي أربعمائة رجل تقرفصوا متذمرين يتساءلون عن الشيخ الذي سيؤمهم للصلاة. من تعليقاتهم عرفت وأنا أعبر العتبة متأبطا حذائي ان الشيخ الامام لم يحضر.

- ما كدت أخطو بينهم بعمامتي الصعيدية وجلبابي الكشمير المعتبر والشال الكشمير أيضا ومن فوقه العباءة مطوية، حتى صاح الكثيرون:

- «أهو وصل.. الشيخ وصل «خلاص يا جماعة!»

ونهضوا جميعا واقفين يستحثونني على الاسراع. تسمرت أنا في وقفتي محاولا ايقاف الرعشة العنيفة في ساقي. أخيرا تمكنت من العثور على صوتي:

- «يا جماعة! أنا لست الشيخ! فيكم ناس متعلمون! أنا رجل على باب الله.. و.. و..».

توالت التعليقات الرافضة لكلامي:

- «اتكل على الله يا مولانا ما تضيعش وقت»

- «إحنا عارفين انك متواضع وطيب القلب»

- «هذه طبيعة الشيوخ العلماء»

- اللهم قربنا منهم»

بقوة الدفع الذاتي وجدتني في محاذاة المنبر أمامي الايوان حيث يقف الامام. رفعت ذراعي وطلبت إقامة الصلاة فانبرى واحد ذو صوت رخيم فأقام الصلاة. نويت، فرددوا خلفي في زئير زلزل الأرض من تحتي. قرأت الفاتحة ثم سورة الضحى والليل بصوت عال محاكيا قراءة الشيخ الحصري بدقة وحميمية، ثم ركعت. وفي الثانية قرأت سورة الفجر.. وفي الثالثة قرأت في الخفاء سورة قل هو الله أحد. قرأت التحيات في تأن وخشوع، ما أن سلمت ذات اليمين وذات الشمال حتى انهالت علي السلامات من أيدي القوم ومن نظراتهم اعجاب وامتنان غامضين.. وأثناء عودتي للدار كنت أمشي منتشيا أحتضن محمود كأنه شهادة نجاحي في أكبر كلية في الوجود.

القيلولة

عارف علوان*

كان ناصر في طريقه إلى الفراش عندما ملأ جرس الهاتف الشقة الصغيرة بالرنين.

- هالو!

- كم يؤسفني يا سيد ناصر أن أعلمك أن نتائج التحليل لا تبشر بالخير، ومن الأفضل مقابلة الدكتور غدا ما رأيك بالساعة الواحدة؟

- لا مانع...

هكذا إذن! ومهما بدت المفاجآت المؤلمة غير قابلة للتصديق، يهوي المرء في حفرته الأخيرة بهذا الشكل أو ذاك! إنه السرطان، الرعب الذي لا يمكن الاستهانة بجبروته، إلا عندما يذهب إلى الآخرين، عليه، منذ الآن، إعداد نفسه لقبول هذا الوحش في داخله، إلى أن يقضي عليه.

ظل منكمشا قرب الجهاز الذي قال كلمته ثم صمت، وتخيل المرأة، بمريلتها الطبية البيضاء، عشرات الوجوه، تلقي عليه النبأ، ثم تعود إلى عملها المعتاد، وهي تعرف الحزن الذي سوف يحطم قلبه، لكنها لا تستطيع غير ذلك، ولو أنها عادت بعد لحظات، لتقول: «عفوا سيد ناصر، كنت أقصد مريضا آخر» لكم بدت رحيمة، جديرة بالحب والغفران، رغم خطأها المريع!

ربما تكون الكلى وراء أوجاع الظهر! قال له الطبيب منذ شهرين، أو الروماتيزم بسبب البرد، لهذا لم يكترث، ثم ينسى الموضوع بأكمله، بعد أن ترك في المختبر عينات قليلة من الدم، إلا أن الصوت الذي رج نسيانه قبل لحظات، كشف له أن المرض كان يشيد متاريسه وأبراجه داخل جسده منذ فترة طويلة من دون علمه.

وسط الحزن والخوف اللذين هدا كيانه وسمراه إلى المقعد، شعر برغبة قوية، حاجة مهلكة للارتماء على السرير والغرق في النوم، فترة قصيرة من الخلاص، من الغياب العميق، ليفكر بعدئذ في المحنة التي زعزعت هدوءه وإطمئنانه.

أغلب حياته، التي بدت له الآن بلا قيمة، ومسلوبة الأمل، اعتاد النوم ساعة واحدة بعد الغداء، حدد لها منتصف النهار، يتمدد على قفاه في ارتخاء لذيذ، بين النوم والصحو، ينهض بعدها لمواصلة روتين أيامه.

إنه أشبه بالكابوس الثقيل، الخبر الذي بلبل أفكاره منذ لحظات، مثل فأس حادة تهوي على العنق، لا يعرف المرء إن كان يصحو من أثرها القاتل أم لا!

حين غطس رأسه في المخدة، راحت عيناه تفكران في السقف، في زوايا البيت وأثاثه، في المرايل البيضاء تدخل وتخرج من الأبواب على جانبي الأروقة الطويلة، في وجه الطبيب يفصل له مراحل المرض وجغرافية تفشيه، وفكر أن مصائب الإنسان تزداد شبها بالحلم كلما عظمت وطأتها على القلب، فهل يجوز أن يكون كلام الممرضة رنينا في وهدة النوم؟

رغم إنغلاقهما، ظلت عيناه تنتقلان من رعب إلى آخر، شاهد كل صور العذاب والبشاعة التي تنتظره في الأسابيع والأشهر القادمة، ثم تمنى، في غمرة اضطرابه، أن يكون مستسلما للنوم، وينهض منه بعد قليل، مع أثر خفيف من القلق، وشعور عذب بالارتياح، كما حدث له من قبل في عدد من أحلامه المزعجة.

لم يستطع النوم، مع ذلك بقي منشدا إلى الأمل، معلقا بخمس دقائق من الاغفاء، هبوط سريع تحت سطح النوم، يتأكد بعده إن كان ضحية حلم كريه، أم أن ما نقلته الممرضة هو المصير القاطع لخاتمة حياته؟

لكيلا تختلط عليه الأمور، ويغدو ضحية الوساوس القوية، راح يسترجع صور وجوه وأبواب ومكاتب لها علاقة بالمستشفى، ليربطها في تسلسل محكم، فهو يعرف أن الأحلام إذا لم تجد في حياة الانسان واقعة حقيقية تدعم منطقها المخادع، افتعلتها بذاتها لتسيطر على الذهن الغافي!

إلا أنه وجد الأحداث التي انتهت بكلام الممرضة في الهاتف مترابطة، لا يعتور أيا منها الغموض أو الشك.

سار داخل الشقة، فبدت له أصغر مما عهدها، أكثر ضيقا، حدودها منطبقة على بعضها، لا تسع خطوات حياة في أيامها الأخيرة، وحين وقف وراء النافذة، هجم عليه شعور بالضيق، راح يعصره ثم يرميه في الفراغ، في الوحدة التي ستكون أشد إظلاما منذ وفاة زوجته، بيد أن ثغرة ما لاحت في الفراغ الأسود أمامه، إن الممرضة، وكل الممرضات في العالم، مهما كان جفاف طباعهن، لا ينقلن نتائج التحليل عن الأمراض الخطيرة في الهاتف! فتراجع الضيق عنه،

* كاتب من العراق يقيم في لندن.

لينزل عليه شعور هادئ بالارتياح، نفس الشعور الذي جربه مرات عديدة أثناء النوم، حين يستيقظ الوعي، ولو بشكل غائم، داخل الحلم، فيعرف النائم أنه يحلم، وأنه يتلوى داخل كابوس، سرعان ما سيتملص من قبضته ثم ينساه.
لكنه ظل على وقفته، معذبا، في الفراغ، من دون أن ينهض من نوم، أو يتخلص من حلم.
هيأ الطبيب نظرته وجلسته الواثقة قبل أن يعلن لناصر أنه فعلا المرض الخبيث، قال: «مع ذلك على المرء مواجهة الحقائق الخاصة بالحياة والموت بشجاعة، ان التهرب أو التحايل لن ينفعا في شيء».
ثم تكلم عن حالات تعجز فيها الأدوية عن تقديم أمل كبير في العلاج، بينما تكون الشجاعة ذاتها علاجا فيما اعتاد أن يسميه وضع العصا بين سيقان المرض، وهذا، على ضوء تجاربه الطويلة، يمثل شفاء.
بدل أن تشجعه، أو تواسيه، خلفت كلمات الطبيب أثرا مدمرا على نفسية ناصر، إذ لخصت قدره المؤسي في عبارات قليلة.
إنها النهاية إذن! الموت بصورته البشعة! لم تخطئ الممرضة في الأسماء، لم تلتبس النتائج على قطرات الدم، ولم يترك الطبيب فرصة ضئيلة للشك، والتكهنات والآمال وأحداث نهاره منذ خروجه من البيت حتى عودته من المستشفى تساقطت كلها في حفرة ضيقة مليئة بالأفاعي والغيلان، كما يسقط النائم من فوق سريره، فيعرف أن أوجاعه تنتمي إلى الواقع، ولا شأن لها بالأحلام.
بدأت ساقاه تضعفان، والبرد يصفع جبهته التي ينزف منها العرق، وأنظاره الغائمة تبحث عن مكان يجلس فيه، بينما الحزن والخوف يشتدان عليه، والناس والبنايات والسيارات تدور داخل عينيه مثل غشاوات تتحرك وهي واقفة في مكانها.
«لا يشتد العذاب بهذا القدر، بهذا الظلم الكبير إلا في الحلم» قال بذهن متعب. لقد رسمت الحياة لكل شيء حدودا لا يتجاوزها الواقع مهما بالغ في الحمق والجنون، وإن المصير الذي حكم به الطبيب والممرضة عليه يجري ضمن كابوس كلما تشتد وطأته تقترب نهايته، عكس ذلك لا يمكن أن تكون الحياة بهذه القسوة، بهذا التخبط في رسم مصائر البشر وكأنهم مذنبون لمجرد مجيئهم إلى الدنيا!
بالتدريج عاد الهدوء يتسلل إلى قلبه، راح الصفاء يجمع أسبابه وقناعاته الجديدة، شعر أنه يستطيع تجاهل الواقع والدوس بالأقدام على مرارته ومفاجآته الخبيثة. فتح عينيه على سعتهما ليتحدى الأشياء من حوله، ليهزأ بالمخاوف التي تعكر أيام الانسان على قلتها وتفاهتها، يرفعه إلى الأعلى زخم كبير من الشجاعة، جعله بلا قلق، بلا كثافة، أخف حتى مما يشعر به النائم في الأحلام. بيد أن حركة الناس والسيارات وصور البنايات عادت بعد قليل إلى وضوحها العنيد، لتتحول الى واقع لا يمكن نكرانه، يعرض أمام ناصر، من بين كل البشر، وجهه المكفهر، الذي لا يرحم وهو يرفع اصبع الموت باتجاه من يريد الانقضاض عليهم!
كانت المرأة التي تسبقه عدة خطوات تتوقف وتلتفت، باسمة، بانتظار أن تلحق بها طفلتها، المشغولة بمعالجة غلاف الحلوى، لتأخذها من يدها وتعاود السير، فتتبعها الطفلة بيد معلقة بقبضة الأم وعيناها مسلطتان على اليد الطليقة التي تحمل الحلوى.
فكر بحزن في السعادة التي خفقت تلك اللحظة في قلب المرأة وهي تمسك اليد الصغيرة، فكر بلحظات كثيرة يفوت الإنسان فيها التمتع بملامسة الأشياء، بالأصابع أو بالنظر. أن تتأمل حجرا صنعته الطبيعة بشكل غريب، أن تشم رائحة ثمرة طرية لعدة مرات، أن تصغي بكل جوارحك الى أغنية عذبة، أن تتوقف أمام غصن يلفظ أوراقه الصفراء ويهيئ براعمه للتفتح، أو تسير تحت المطر الى أن يلدعك البرد، فتدخل أول مقهى لتستمتع بالدفء أمام فنجان قهوة ساخن، هذه الأشياء هي الحياة ولم نكن نفهم هذا! لأننا لا نتوقف عندها، نمر بها راكضين، لا ننتبه إلى قيمتها إلا حين نشعر أننا سنفقدها إلى الأبد!
بدا له أن الشعور بالفقدان هو الذي يجعل الموت قاسيا، صعبا على النفس، فنهض من العتبة المواجهة للصيدلية التي قعد عليها ليسترجع قواه المضعضعة، وأحس أنه معلق في فراغ كبير، لا يسمح لأقدامه أن ترسو في مكان واضح، ثم انزلق الخوف إلى أعماق جديدة من روحه عندما لاحظ أن الباب وراءه قد سد بالاسمنت.
«ماذا يعني اهتمام المرء بصحته؟» تساءل في هوان، إذ شعر أن الحياة كانت تسخر من آماله بشيخوخة هادئة. «ماذا يجدي الاستماع إلى نصائح الأطباء ومذيعي التلفاز عن الوجبات الغنية بألياف النبات؟ عن الهرولة اليومية لتنقية الدم؟ عن تجنب هذا والالتزام بذاك، إذا كان الموت يعيش داخل الانسان منذ الصرخة الأولى إلى أن يطرحه في القبر؟».
لقد انخلق هذا الكون وتُرك في فوضى مريعة، فكر وهو يعود أدراجه الى البيت. أفلاك ومجرات عائمة في الفضاء بلا

هدف، حرائق وغازات ولهب تشتعل وتختفي إلى الأبد، نجوم تولد وتنطفئ بلا فائدة، نصيبنا من كل هذا حياة بسرعة رصاصة عابرة، تفقد حرارتها بعد خمسين مترا لتخمد في التراب قبل أن تلاحظ العين مرورها! ولن يعرف الانسان يوما إذا كان وراء هذا سر كبير، فلماذا لا تأخذ هذا القانون، عادلا كان أو جائرا، باستخفاف، وننزل ببطء تحت الأغطية إلى أن يحل النوم الأخير، الطويل والمريح؟
عاد إليه التماسك والهدوء، شعر باللامبالاة تفعم قلبه بالصلابة، تطرد عنه الخوف والحزن، وبدأت الأشياء أمامه تتخذ وجها جديدا، ضاحكا، فقد كان مخدوعا بالحياة، بمعانيها الزائلة، لأن الأمراض، الخطير منها والبسيط، ما هي إلا أشباح جوفاء، هدفها ترويعنا بإضفاء الأهمية على الحياة التي نعيشها، بينما هي تافهة، كل ما فيها زائف، لا يقوم على تدبير محكم!
أطلق ضحكة قصيرة متهكمة، وتساءلا: كيف تستطيع كائنات مجهرية أن تصرع كائنات عملاقة بحجم البشر، إن لم يكن وراء ذلك فوضى عارمة؟
الأفكار الجديدة عزته عن أية خسارة حدثت، أو ستحدث له. أدرك أن الواقع أكثر ألفة من الأحلام، إذا فهمنا منطقه وتعاملنا معه باستخفاف، إذا هزأنا بالحياة وبقانونها الذي لا يمكن تغييره. حياة وموت، ولن يكون لديها شيء آخر تقدمه، مهما عصرت أمعاءها!
بحساب معقول أجراه في خياله، أصبح في ذروة الإطمئنان، شعر بفرح خفيف ينبعث من قدميه ويتصاعد مع الدم إلى بقية كيانه، وخطواته أنعشتها الحيوية، كأنها ترتفع به عن الأرض، مصحوبة بإحساس لذيذ بالخفة التي شاعت في جسده، وخيل إليه أنه يمشي كالسائر فوق الماء، لا يمنعه شيء من الاندفاع إلى الأمام.
– أيها الأخ!
– قطع أفكاره وخطواته المنسابة صوت من الخلف، كانت صبية تنادي عليه.
لا ، إنها شابة جميلة!
بل امرأة في مثل سنه!
ثم وجده رجلا أنيقا للغاية عندما عاد الوضوح إلى عينيه، يرفع نحوه كتابا!
لا ، إنه كيس أبيض من الورق!
– هذه الأغراض تخصك!
وقف أمامه كهل قصير، بثياب مهلهلة، ويد مشوهة بالكاد تحكم الإمساك بعقب سيجارة منطفئ. «لقد نسيتها وراءك، على العتبة!» قال الكهل، فتذكر ناصر كيس الأدوية.

– شكرا، رد ناصر وهو يأخذ الأدوية، ثم انتبه إلى الكهل يتابع السير الى جانبه كما لو أنه قد دعي إلى ذلك.
– لو كنت مكانك لما استعملتها، قال الرجل.
– من؟ سأل ناصر.
– الأدوية! قال الكهل، أنا شخصيا لا تخدعني هذه العقاقير.
رغم بلاهة كلامه، شعر ناصر بالارتياح لوجود الكهل إلى جانبه، ربع ميل بصحبة شخص، ولو كان غريبا، مخرفا، سوف تسمح بتبادل القليل من الحديث قبل عودته الى البيت الموحش.
– يبدو أن تدبر أمورك بدونها! قال ناصر وهو ينظر باستغراب الى متانة الرجل رغم كهولته.
– هكذا تعودت، أجاب هذا بثقة.
– مع ذلك فشلت في معالجة يدك، إنها مشوهة بصورة مقرفة!
– لكنها سليمة من الداخل، أوضح الكهل، ثم كشف باطن يده راح يقلب السيجارة بأصابع رشيقة في عدة اتجاهات من غير أن تمسه النار أو ينقطع عمود الدخان. هذا ما تفعله الأعشاب، أضاف الكهل ليجيب على نظرات ناصر المستفسرة.
«اتبعني!» أمسك بيد ناصر وعرج الاثنان في أول طريق صادفهما، سوف آخذك إلى بقال صيني، بعشبة واحدة تستطيع مقاومة الموت نفسه!
– الموت! قال ناصر باستهانة. لم يعد يخيفني.
– عشبة واحدة لاجتثاث الموت من جسد هذا الرجل. قال الكهل من غير مقدمات، فمد البقال الصيني نبتة جافة تتدلى منها الجذور بالصورة التي تتدلى بها لحيته.
أحس ناصر بالفرح، وبدا خفيفا، فراودته رغبة لذيذة في الطيران. لقد تخلص من المرض، تحرر من الموت ونسي وحشة البيت. راحت أقدامه ترتفع عن الأرض تغمره أحاسيس عذبة وفرح ساحر، بينما يداه تتشبثان بالكيس والكهل يحاول انتزاعه، وهو في طيران مستمر، أثيري، وعندما جذب الكيس إليه في الأخير استيقظ من النوم، ووجد نفسه فوق السرير ويداه تقبضان على كيس الأدوية فوق صدره.
في سرعة تلاشت الأحاسيس العذبة، ليحل مكانها الانقباض والخوف. ثم شعر وهو يجيل النظر في عتمة البيت أن الفكر يأخذه الى كابوس بغيض، لا يعرف الحركة أو العلامة التي ستدل على نهايته!

قصتان

ترجمة: فايز ملص *

إيتل عدنان

١.على ضفاف القمر

وضع بائع الحليب الجوّال الذي لا أعرف وجهه مبكراً زجاجةً على عتبة بابي والتقط النقود التي تركتها له ثم مضى في صمت مثلما أتى. وكعادته في مثل هذا الوقت، خرج الجبل المنتصب أمام نافذتي من ضبابه. جبلٌ منذورٌ لآلهةٍ هندية خاضت حرباً مع الشمس وانهزمت فاحتمت بالغسق الملتهب. ومن يومها، أصبحت العشيات حمراء قانية والليالي عميقة السواد.

أمام بابي، سألني رجل منهك عن الوقت، فأخبرته بأن الصبح صحا لتوّه من النوم. دعوته إلى الدخول وقدمت له فنجان قهوة بلا سكّر. خلع الرجل المنهك حذاءه ومعطفه ليتدثر بالغطاء الصوفي الدافئ الذي حملته له. كان واحداً من أولئك العمال المكسيكيين الذين يفدون إلى كاليفورنيا في موسم قطاف البندورة.

ثرثرنا معاً بإنجليزية ركيكة. وضع المكسيكيّ علبة سجائره على الطاولة بينما كان الدخان وضوء النهار يزدادان كثافةً في الغرفة. تناولنا وجبة الغذاء على مهلنا، ثم سألني الرجل إن كان يستطيع النومَ قليلاً، فأعرته السرير الوحيد المتوافر في منزلي. غرق في قيلولة طويلة رحتُ خلالها أتأمل جواربه المنخورة بالثقوب وفمه نصف المفتوح بأسنانه المتناثرة وقميصه المحلول الأزرار، ولما تعبتُ من تأمله، أغلقت الباب ورائي متسللة على رؤوس أصابعي إلى الصالة الكبيرة حيث الواجهة الزجاجية مشرعة نحو الجبل المقدس. وضعتُ أسطوانة جاز لأحمد جمال على الفونوغراف واستمعت إليها على الوجهين ثلاث مرات أو ربما أربعاً.

على عادته في بداية الاستماع، راح قلبي يخفق بشدة بينما كانت أضلاعي ترتعش وأذناي تزدادن انشداداً واتساعاً. ثم غزاني النعاس واسترخاء الروح. إقتربتُ كثيراً من أقاليم النوم دون أن أدخلها، إلى أن أخذت أصوات الموسيقى تفترق ولم أعد أسمع سوى إيقاعاتها. إختفى البيانو، وباختفائه غمرني التعب من الرأس حتى القدمين فجررت جسمي نحو الفونوغراف لأسكته. جلست على كرسي منخفض بسيط أحبه. كان الوقت عصراً والشمس تنداح في الصالة تحت غلاف ثقيل الوطأة من الحرارة والرطوبة اللزجة. في تلك الساعة عادةً يفسد الحليب ...

إستيقظ الغريب الغافي في غرفتي. سمعتُ وقع خطواته وتنفسه القوي الأشبه بالشخير. فتح الباب بهدوء وجلس إلى جانبي. قدَّمتُ له قهوة وفوطةً فغسل وجهه ويديه وعاد للجلوس قربي. وفيما كنا نحتسي القهوة، لملمتُ شجاعتي وسألته عما يشغل باله، فأجاب بأنه ينتظر المساء.

إنتظرناه معاً، وكنا في موقع يتيح لنا ترصده. كان الجبل الكبير ينزلق وئيداً من الألوان المشعَّة إلى الألوان المعتِمة. وفي لحظة من اللحظات بدا لي وكأنه شبح. وقتها، انقبض وجه ضيفي ثم استرخت ملامحه وعاد إلى الانتظار. وحين أصبح الجبل قرمزياً وتراجعت السماء خلفه، وضع جليسي يده الكبيرة الباردة على يدي ثم سحبها بهدوء. هاهو المساء يحلُّ أخيراً.

فجأةً، انتبهتُ إلى أن الليل يخيِّم علينا. إستأذنتُ ضيفي أن أضيء الغرفة فتوسل إليَّ أن لا أفعل. وبسرعة أدركتُ أن لا جدوى من الإنارة، فالسماء لاتزال متوهجة بضوء قمر كبير يملأ فضاءها. قمر ساطع بلا هالات. وبحركة مباغتة، نهض الرجل، أغمض عينيه وغمر وجهه بنور القمر كما لو كان يستحم بأشعته. بدا لي كأنه ينام واقفاً، في سكون عميق.

شعرت بأن عليَّ أن أكلمه، فسألته عن المشاعر التي تخالجه في هذه اللحظة. ألقى إليَّ بنظرة امتعاض جلية لكن لباقته الشديدة دفعت به إلى الإجابة على سؤالي بأنه كان طوال حياته يعشق القمر، وبأنه سمع من الإذاعات أن رجالاً يستعدون للهبوط على سطحه، وأنه لا يتحمل وقوع هذا الاغتصاب تحت بصره. لذلك قرر هذا الصباح أن يضع حداً لحياته، لكنه لم يجد في نفسه الشجاعة لتنفيذ قراره. وأضاف أنه رآه الآن ... رأى القمر يدعوه للقدوم إليه قبل وصول الآخرين، مضيفاً أنه في هذه اللحظة وصل إلى حدود القمر ولم يبق عليه سوى الدخول.

قال لي: «إنني ذاهب». شكر ضيافتي مطوَّلاً ومضى ...

---

* كاتب ومترجم من سوريا يقيم في باريس.

٢- ساقية قرب دمشق

في أواخر النهار، مع دنوّ الغروب، ينسلُّ الضوء رمادياً موشحاً بالصفار، وبين موضع وآخر تخطفه أشجار البتولة الناحلة كما لو أنها منخل ذو ثقوب مربعة واسعة. كانت الأرض تتشقق وتذوي تحت وطأة العطش، تنهار أمام التعذيب الذي يمارسه الجفاف في البساتين المحيطة بالمدينة.

صعدنا، زوجة أخي وأنا، نحو ساقية غير بعيدة لإلتقاط نسمات منعشة تعيدنا إلينا إنسانيتنا في حرارة آب اللاهبة، كان واحداً من تلك الجداول التي لا يتجاوز عرضها المتر والتي كانت تتلوى مسرعةً في الحدائق والبساتين على امتداد وادي بردى لتنفحها بعض الشاعرية العربية أو لتغسل أقدام الفلاحين وتزودهم بماء الشرب. كان الأطفال يعومون عراةً في هذه السواقي، بينما لم تكن النساء تقترب منها إلاّ متلفّحاتٍ بحجاب أبيض.

على هذه الضفاف، ثمة دائماً نسمات منعشة تلامس بعذوبتها أرواحنا مثلما تداوي جلدنا الذي تضطهده الشمس الحارقة طوال صيف دمشق. جلسنا على الحافة الإسمنتية الصغيرة وأسلمنا أرجلنا لماء الساقية البارد. عند مستوى الركبة كان يمتد خط وهميّ يفصل بين عالمين : تحت الركبة، عالم الصفاء والبرودة المنعشة. وفوقها، جحيم الحرارة والجفاف.

هكذا جمعت ساقيتنا الصغيرة بين نقيضين يتحكّمان بحياة الوادي. كما لو أن جداول هذا البلد لا تخترق قشرة الأرض، وإنما تنزلق فوقها كالزئبق. في القرى السورية تموت الأرض من الظمأ أمام أعين الينابيع !

من بعيد، كان يتجه نحونا شكل مبهم مغطى بالبياض : إمرأة تبتسم لنا وهي ترمق الساقية وتتحدث لوحدها كأنها تحلم. وحين اقتربت منّا، قالت لنا : «لا تنخدعا بالمظاهر، فهذه الساقية التي تبدو صغيرة وهادئة تستطيع القتل. منذ أيام، وقعت فيها فتاة في الخامسة عشرة لم تكن تجيد السباحة، فحملها الماء مسافات بعيدة. وحين عثر أهلها عليها - وهم مصطافون كويتيون - كان جسدها منفوخاً كمنطاد وعيناها مفتوحتين وبطنها متورماً. لقد اغتصبها الماء، لكن شاباً رآها من بعيد جثة طافية، فحملها ومدد جسدها فوق التراب ثم وشوشها بكلمات غامضة ونفخ في فمها فارتدت إليها الروح. الجميع رأوها ميتة، لكن هذا الشاب من أصحاب الكرامات، وهو يملك بالتأكيد طاقات محرمة على سواه. سبحان الله والصلاة والسلام على النبي : كانت ميتة فبعثها الله بقدرته! أللهم نجّنا وارحمنا برحمتك يا أرحم الراحمين» !

ها نحنُ الآن ثلاث نساء جالسات بصمت على ضفة الساقية. فجأةً، بدا لنا من بعيد جذع شجرة ضخم بفرعين يطفو نحونا كذراعين ممدودتين مغمورتين بالماء. جعلني هذا المنظر أرتعش قليلاً كأنه ذكّرني بشيء ما.

إنتصبت الفلاحة ذات الحجاب الأبيض وأمسكت بالجذع الطافي من أحد فرعيه لتوقفه، فأمسكنا نحن بالفرع الآخر لنساعدها على مقاومة التيار الجارف. قالت الفلاحة إن هذا الجذع الكبير يصير حطباً بعد أن يجففه الفلاحون.

لكنَّ التيار كان أقوى منا فلم نستطع انتزاع الجذع من براثنه. طلبنا إلى ثلاثة رجال عابرين مساعدتنا عليه، فحاولوا سحبه نحو الضفة دون جدوى. في تلك اللحظة رأينا ظلاً بعيداً يعبر حقل اشجار البتولة. نادته الفلاّحة بصوتها الجهوريّ فأتى إلينا. شاب يرتدي بنطالاً منتفخاً. كان نظره مثبتاً على الساقية. وحين وصل، أزاحَ بيده أحد الرجال الذين كانوا يحاولون الإمساك بالجذع، وبمساعدة الرجلين الآخرين، استطاع إخراجه من الماء.

كان الجذع جريحاً ومبللاً. وما أن وضعه بحنان فوق غبار الأرض العقيم، حتى انبجست منه بلمح البصر عين ماء سحرية. وبحركة احتفالية ملحوظة، أسداه إلى الأرض كمن يواري حبيبته التراب وذهب متابعاً طريقه.

لحق به الرجال الآخرون، فقطعة الحطب هذه لا تهمهم، لذلك تركوها بسخاءٍ للنساء ... لكن الفلاحة رفضت أخذها، وكذلك فعلت زوجة أخي. أما أنا، فكنت مجرد ضيفة عابرة في البلد. بصقت الفلاحة على الأرض لطرد الأرواح الشريرة، ثم توجهت نحونا وهي تهز برأسها : « هل رأيتما وجه هذا الشاب؟ إنه هو نفسه الذي أحيا الفتاة الغريقة».

أمل حياتي

عند انتصاف الليل، راح القمر يلتمع عبر الأغصان وسط سماء شاحبة وشفافة، كأنه سيف صلاح الدين. لكن ضوء القمر كان في تلك الليلة ملتبساً برائحة غريبة منغّصة.

سألني جارنا البقّال «أبو أحمد» إن كان في بيتنا فأر ميت. فتشنا معاً كل زوايا البيت بحثاً عن فأر ميت، فلم نجده. ذهب الرجل ثم عاد ثانيةً إلينا ليكرر بقلق واضح حديثه عن الفأر.

لقاء غير مكتمل

صباح زوين *

كانت في غرفتها تتكئ على مرفقها جالسة إلى مكتبها وتنظر إلى الخارج عبر زجاج باب الشرفة، كان الوقت عصرا والشمس إلى الغروب، والبحر مزيجا من الزرقة والاحمرار، تراءى لها من خلال الزجاج المغبش، كان نسيم جميل يلاعب أغصان الأشجار المحيطة والمرأة استرسلت في ذكريات– «لم أعرف يوما الحنان»، قالت له وهي ترشف الشاي في صالة الطعام في فندق متواضع.
نظر إليها وأسئلة كثيرة راودته في تلك اللحظة لكنه لجمها، لجم رغبة السؤال وكبت مشاعره، لم يكن مستعدا بعد للتبادل العاطفي، وعلى الرغم من شعوره العميق بأنه بدأ منذ فترة غير قصيرة يهتم بها، بشخصها، حتى أدنى التفاصيل.
– «الحنان لم نعرفه يوما» في البيت. كان الحنان دائما غائبا عن محيطنا. نشأنا وكبرنا في أجواء مسمومة، لئيمة، جافة، قاحلة، قاسية» عادت وقالت، وكأنها أخذت تبتعد أكثر فأكثر عنه لتغرق في تداعيات قديمة ولدت لتوها، خرجت الى الواقع، من رأسها ومن قلبها لما رأته.
كان قد أتى اليها بدون موعد مسبق، أراد أن يفاجئها، ان «يقبض» عليها قبل مغادرتها المدينة. فهي ما زالت بالنسبة له غامضة على الرغم من عفويتها، سرية على الرغم من صراحتها. أراد أن «يقبض» على سرها عند الصباح الباكر، في هيأتها الأولى، في عذرية يومها. أراد أن يلج عالمها.
كانت السماء غائمة والشوارع مقفرة ككل يوم أحد. غرفة الطعام كانت هادئة الا من قرقعة خفيفة للصحون والفناجين، أما هما فساد بينهما توتر خفي إذ كانت الساعة تقترب من موعد الرحيل ولم يكونا بعد تطرقا إلى ما يخالجهما ضمنا، ما يقلقهما حقا. كانت هي تتباطأ في تناول الشاي، تجرعه جرعات صغيرة وشبه هادئة، وكان هو يفتش عبر كلماته المتباعدة لكن المتواصلة عن مبرر لإطالة الوقت، عن حجة لإعاقة الذهاب.

كانت هي تعرف معنى تصرفاته، كانت تعي ماذا يحصل في داخله من لواعج وعذاب، أما هو فلم يكن على هذا المقدار من الثقة، لم يكن قادرا على سبر داخلها شبه المغلق، لم يكن يعرف، مثلما تعرف هي عنه، ان كان يعني لها شيئا أم لا.
وبقيت المواضيع العامة هي السائدة على حديثهما، بعيدا عن قلقهما الحقيقي.
أدارت رأسها فجأة وألقت نظرة من النافذة علها تحرك الجو المرتبك بعض الشيء، الا ان الدنو من الوقت النهائي أثقل أكثر فأكثر الحديث المتضائل، ولم يبق لديها سوى أن تضع بحزم، حدا لهذا الوضع الغبش. فنهضت فجأة عن كرسيها، وحاولت أن تودعه بلطف ولا مبالاة، اذ شعرت ان المكوث وقتا أطول لن يغير في موقفهما، وإذ تأكدت من انه لا يريد أكثر من فك رموزها، ومن انها لا تريد أقل من حب جارف، هائم، مستحيل.
في السيارة التي أقلتها من باب الفندق باتجاه مدينتها، مسقط رأسها، شعرت بحزن خانق، بكآبة لا توصف، لأنها رأت العدم يعتري حياتها. لأنها رأت نهاية الأشياء تتقدم نحوها. لأنها فهمت أن الرجل الذي تفتش عنه غير موجود. فهمت انها لا تريد أن تعيش مع الرجل ولا تريده بعيدا عنها، فهمت انها تفتش عن الرجل في المطلق.
عبرت بالسيارة سهولا خضراء وهضابا غير مرتفعة، وبدأ رذاذ ناعم يبلل الزجاج الأمامي وأخذت هي، في غمرة شجوها، أخذت تتساءل حول معنى هذا اللقاء غير المكتمل، وهل كان من الأفضل ان يفاتحها هو بموضوع تلك العلاقة الناقصة. ولو فعل ماذا كانت ستقول له؟ هل كانت ستتجاوب ويبدآن علاقة نهايتها الفشل والفراق؟!
هزت رأسها يأسا وأغمضت عينيها قليلا لتفكر بأغراضها وأوراقها وغرفتها الدافئة التي بانتظارها.

* شاعرة ومترجمة من لبنان.

الرجل البدين

تانيا بلكسن، ترجمة: حسين الموزاني *

وقعت ذات مساء من شهر تشرين الثاني حادثة مروعة في العاصمة النرويجية أوسلو، إذ قتلت صبيّة صغيرة في بيت مهجور على الشاطئ. فنشرت الجرائد تفاصيل طويلة عن جريمة القتل، وأخذ الناس يقفون أمام المنزل في نهارات تشرين القصيرة الشديدة البرودة، ويتطلعون إليه بنظرات ساهمة متجمدة. كانت الضحية ابنة عامل، لذلك ثارت ثائرة الناس بفعل ذلك الإهمال المعروف سلفاً.

ولم تحصل الشرطة إلا على معلومة صغيرة: قيل إن أحدّ البقالين في الشارع ذاته قد أبلغ الشرطة بأنه حالما شرع بإغلاق محله لمحَ الضحية تمرق من أمامه واضعةً يدها في يد رجل بدين. وعلى الفور اعتقلت الشرطة عدداً من المتشردين والمقطوعين وبعض المشبوهين، بيد أن هذا الصنف من البشر لا يتسم عادة بالبدانة.

وفي الحال أصبح الرجال البدّن عرضة لنظرات المارة في الشوارع، إلا أن أحداً لم يعثر على القاتل.

وصادف أن طالباً يدعى كرستوفر لوفوندن كان يقيم أثناء وقوع الجريمة في مدينة أوسلو، ويحضّر للامتحانات النهائية. كان قادماً من شمال النرويج، حيث يكون نصف السنة نهاراً ونصفها الآخر ليلا، وحيث يكون الناس مختلفين عن عموم النرويجيين العاديين. كان كرستوفر هذا قد تعرّض إلى أزمة صحيّة عندما دخل إلى عالم المدينة الحديثة المشيّد بالحجر والإسمنت، وكذلك بسبب حنينه الجارف إلى الجبال ومياه البحر المالحة. ولأن أفراد عائلته القاطنين في شمال البلاد كانوا من الفقراء الذين لم يكن لهم أدنى تصوّر عن تكاليف المعيشة في أوسلو؛ فإنه أراد ألا يثقل عليهم فيما يتعلق باحتياجاته المالية. فاشتغل نادلاً في «جراند هوتيل» من الساعة الثامنة مساءً حتى منتصف الليل من كلّ يوم. كان كرستوفر شاباً مهذباً ويتحلى بقدر من الوسامة، وكان يؤدي بأمانة وحرص عملهُ الذي أتقنه تماماً والقائم على خلط المشروبات، بينما كان شخصياً لا يتناول المشروبات الروحية، لكنه كان يظهر اهتماماً علمياً في خلطها لزبائن الفندق.

وعلى هذا النحو تمكن من تدبير شؤون حياته ومتابعة دراسته الجامعية، على الرغم من أنه لم يستطع النوم بما يكفي. وبسبب ضيق الوقت فإنه لم يختلط بالناس الآخرين. وباستثناء الدروس المقررة فإنه لم يطالع أي كتابٍ خارجي، ولم يقرأ حتى جريدة، لذلك فهو لم يكن يعلم شيئاً عما كان يدور حوله في هذا العالم، إنما يعرف بأن تلك الحياة لم تكن صحيحة البتة، بيد أنه كلما ضاق ذرعاً بها ازداد انغماراً في عمله، لعلّه يخلفه وراءه. وكثيراً ما كان يبدو متعباً حين يقف خلف البار، فيحدث أحياناً أن يغفو وهو واقف، فضلاً عن أن ضوء المصابيح الساطع ولغط الزبائن كانا يثيران قلقه واضطرابه على الدوام.

حالما يغادر كرستوفر «جراند هوتيل» بعد منتصف الليل ويتنسّم أولى النسائم الرطبة الباردة يشعر بالانتعاش، لدرجة أنه حين يدخل إلى غرفته الصغيرة يكون قد صحا تماماً. لكنه كان يعلم في الوقت ذاته بأن ساعة الصحو هذه تنطوي على خطر. وإذا ما أثارت مسألة ما انتباهه فإنها تبدو له حينئذ حيويّة بشكل غير طبيعيّ، مما يجعله عاجزاً عن النوم، وفي اليوم التالي يكون عاجزاً حتى عن متابعة دروسه. لقد أقسم بألا يقرأ سطراً واحداً في ذلك الوقت تحديداً، وحين ينضو ثيابه فإنه يغمض عينيه على الفور.

وبالرغم من ذلك سقط بصرهُ ذات مساء على جريدة كان قد لفّ بها سجقاً للعشاء، فقرأ حينئذ وللمرّة الأولى خبراً عن حادثة القتل. كانت الجريدة صادرة قبل يومين، فلابد إذن أن يكون الناس قد تحدثوا طوال الوقت عن الجريمة، غير أنه لم يسمع شيئاً من حديثهم. كانت الجريدة ممزقة، فاختفت بعض الأسطر المتعلقة بالخبر، لذلك استعان بخياله لتعويض المقاطع المفقودة.

ومنذ تلك الليلة لم يعد بوسعه إلا أن يشغل فكره في ذلك الأمر. لقد جعلت عبارة «رجل بدين» أفكاره تتسلل بنعومة من رجل بدين إلى آخر من أولئك الرجال الممتلئين سمنةً الذين عرفهم، إلى أن استقرت في آخر الأمر على واحد منهم. كان هذا الرجل الذي استقرت عليه أفكار كرستوفر كاتباً وشاعراً من زبائن الفندق المعروفين والذي اتسمت كتاباته بطابع شديد التهذيب، يشوبه الغموض. وقد اطلع

* كاتب ومترجم عراقي يقيم في ألمانيا.

كرستوفر على بعض أشعاره التي خلّفت تأثراً كبيراً في نفسه بفعل رموزها ومفرداتها المنتقاة بعناية، حتى أنها بدت له وكأنها ممتلئة بأطياف من ألوان الزجاج القديمة الجميلة. كانت قصائده تتحدث عن أساطير القرون الوسطى وأسرارها. وعرضت له في فصل الشتاء ذلك مسرحية تراجيدية بعنوان «الإنسان الذئبي»، كانت منسجمة انسجاماً قاتلاً في دقته وتهكمه مع موضوعها الرئيسي الذي عالجته. كما أنها كشفت من ناحية ثانية عن جمالية مرهفة وعذوبة غير مألوفة. إضافة إلى أن مظهر الكاتب نفسه حمل قدراً من الغرابة: كان بديناً حقاً، وشعره متموّج، ضارب للسمار، ووجه أبيض عريض، وكان له فم صغير وعينان شاحبتان بصورة لافتة. لقد سمع كرستوفر بأن هذا الرجل الذي يدعى أوسفالد سينين أقامَ في الخارج زمناً طويلاً؛ وكان من عادته أيضاً أن يجلس ويدير ظهره إلى البار، ثم يشرع في استعراض نظرياته الغريبة أمام حلقة من المعجبين الشباب.

والآن بدأت صورة هذا الشاعر تستحوذ على مشاعر الطالب بطريقة لا يمكن الفكاك منها، وبات يعتقد طوال الليل بأنه كان يرى وجهه الأبيض العريض ملاصقاً لوجهه نفسه، لكن ملامح الرجل كانت تتغير على الدوام. ولأنه كان يعبّ كميّات كبيرة من الماء فإن جسده بدا ساخناً باستمرار.

إن هذا الرجل البدين الجالس في «جراند هوتيل» هو الرجل ذاته الذي ورد وصفه في الجريدة.

في صباح اليوم التالي لم يخطر في ذهنه أن يلعب دور المخبر السرّي؛ لأنه إذا ما ذهب إلى الشرطة فإنها ستعيده إلى غرفته من جديد، إذ أنه لا يملك معلومات أو إثباتات قيّمة، بل أنه لم يستطع تقديم أي حجّة مقنعة أو دافع يبرر القتل. بلا شكّ أن هذا الرجل البدين لم يكن حاضراً في مكان وقوع الجريمة، وأنه وأصحابه سيسخرون منه وسيظنون أنه مختل عقليا، وربما سيغضبون منه فيرفعون ضدّه شكوى لدى مدير الفندق، سيفقد على أثرها وظيفته.

هكذا دارت هذه المسرحية المأسوية العجيبة ثلاثة أسابيع كاملة بين هذين الممثلين: بين هذا الشاب الجديّ الذي كان يخلط المشروبات خلف البار وذلك الشاعر المبتسم دوماً. كان أحدهما يحاول جهد الإمكان التخلّص من هذه الحالة، بينما كان الآخر لا يعلم شيئاً عن الأمر، ما عدا مرّة واحدة عندما حدّق أحدهما في عينيّ الآخر.

وبعد مضي بضع ليال على قراءة كرستوفر لخبر الجريمة دخل أوسفالد سينين البار برفقة أحد أصحابه، ومع أن كرستوفر لم يكن راغباً في التجسس عليهما، لكنه وقف بالضدّ من إرادته في زاوية البار القريبة منهما.

أخذ الرجلان يتناقشان حول موضوعة الشعر والحقيقة، فحدث أن أدلى صاحب الشاعر بوجهة نظر تقول إن الشعر والحقيقة لابد أن يتداخلا في ذهن الشاعر باعتبارهما أمراً واحداً، ولهذا السبب بالذات يجب أن يكون وجود الشاعر وجوداً سعيداً بناءً على هذه الحالة المتداخلة الشديدة الغموض. غير أن سينين اعترض على هذا الرأي بالقول: إن مهمّة الشاعر في الحياة تتلخص في كونه يجعل الآخرين يستبدلون الشعر بالحقيقة، فيمنحهم فرصة من الوقت يشعرون فيها بالسعادة على نحو سرّي مبهم. لكنه شخصياً يفرّق، على خلاف الآخرين، تفريقاً دقيقاً بين الحالتين، ثم أضاف: «ليس فيما يتعلّق بالفرح نفسه؛ لأنني أجد فرحي في الشعر وفي الحقيقة معاً، لكنني أشعر بالسعادة القصوى لأنني أحمل في أعماقي غريزة لا تخطئ أبداً في الفصل بين الشعر والحقيقة وإدراك ما هو شعريّ حالما ألتقي به، وإدراك الحقيقة حالما أواجهها أيضا».

ظلّ هذا الطرف من الحديث عالقاً في وعي كرستوفر، فكان يراجعه في ذهنه مرّات عديدة. كان كثيراً ما فكّر في مفردة «السعادة» لعلّه يتوصل ذات يوم إلى أن السعادة موجودة في الواقع. فسأل نفسه مراراً فيما إذا كان هناك إنسان يتمتع بالسعادة حقاً؛ وإذا كان هذا الإنسان موجوداً فعلاً فأين يعيش ومن هو؟ لقد كرر الرجلان في البار كلمة السعادة مرتين، فربما كانا سعيدين؛ لأن الرجل البدين الذي كان يعرف الحقيقة حالما يواجهها قال بالحرف الواحد إنه سعيد.

فتذكر كرستوفر أقوال البقّال، الشاهد الوحيد على الجريمة، الذي أبلغ الشرطة بأن وجه الصغيرة «ماتيّا» كان ينمّ عن فرح وسعادة عندما مرقت من أمامه في الشارع تحت المطر، كما لو أن أحداً ما وعدها بتحقيق شيء سار، أو أنها كانت فرحة بحصولها على شيء جميل. فبدت تتمايل في مشيتها وتقفز بين الحين والآخر لكي تصل بعجلة إلى هدفها. ثم فكّر كرستوفر في الرجل الذي سار إلى جانبها. من هو يا ترى؟ لقد ذكر البقال أنه لم يمعن النظر في وجهه بسبب ضيق الوقت، فلم ير سوى ظهره.

فصار كرستوفر يراقب الرجل البدين كلّ مساء، شاعراً في البدء بأن سخرية القدر السيئة الطوية هي التي جعلته يحمل صورة هذا الرجل معه أينما حلّ، بينما كان الرجل المعني نفسه لا يعلم شيئاً عن وجود كرستوفر الذي بات مقتنعاً شيئاً فشيئاً بأن مراقباته المتواصلة قد تركت أثرها على الشخص المراقَب؛ لأن تصرفاته بدأت تتغير إلى

حدّ ما، وبدا جسمه أكثر سمنة ووجهه أنصع بياضاً، لكن الشحوب ازداد في عينيه. فبدا أحياناً ساهم النظرات، غائباً عن الوعي مثلما كرستوفر، فيتوقف فجأة كلامه المنساب، دون مبرر واضح، كما لو أن هذا المتحدث البارع لم يعد يجد المفردات المناسبة.
كلما تأخر سينين في الفندق، متجاوزاً الوقت المسموح به في البقاء؛ فإن كرستوفر كان ينسل خلسةً، فينتظره في البهو، حيث يلقي الرجل على كتفه معطف الفراء. وغالباً ما تكون سيارة سينين الفارهة واقفة أمام المدخل، لتنطلق به على الفور، لكنه كان يؤثر أحياناً السير على الأقدام. وقد فعل ذلك مرتين، فتعقبه كرستوفر، شاعراً في الوقت نفسه بأنه إنسان رثّ، عديم الإحساس، لا يعوّل عليه قطّ؛ لأنه تسلل في ليل المدينة وراء رجل لم يفعل له شيئاً ولم يكن له علم حتى بوجوده. غير أنه، من جانب آخر، بات يضمر كرهاً مبيتاً لمظهر هذا الرجل البدين الذي مارس عليه كلّ هذا القدر من الجاذبية. ففي المرّة الأولى بدا له الرجل وكأنه التفت قليلاً إلى هذه الناحية أو تلك، ليتأكد من أن أحداً لا يتعقبه مباشرة. وفي المرّة الثانية أخذ يسير باستقامة تامة، فتساءل كرستوفر فيما إذا كانت الحركة الخفيفة المضطربة التي قام بها الرجل في المرّة الأولى من صنع خياله، أم حقيقة. وذات مساء التفت الشاعر عندما كان جالساً في مقعده الكبير العميق، فقذف النادل بنظرة خاطفة.
في نهاية تشرين تذكّر كرستوفر فجأة بأن امتحاناته النهائية ستبدأ بعد أسبوع، فتطيّر من شدّة الرعب، وشعر بتأنيب الضمير حين فكر في مستقبله ومستقبل عائلته القاطنة في شمال البلاد، وسرعان ما تصاعدت حدّة الخوف حتى ملأت كيانه كلّه: لا بد أن ينفض عن نفسه هذا الجنون، وإلا فسيفسد على نفسه كلّ شيء. وفي هذا الوقت بالذات حدث شيء لم يكن متوقعاً؛ إذ نهض سينين مبكراً، راغباً في الانصراف، وعندما حاول أصحابه إقناعه بالبقاء رفض بشدة، وهتف بهم: «كلا! إنني بحاجة إلى الهدوء. يجب أن استريح قليلاً».
وحالما غادر الفندق قال أحد أصحابه معلقاً: «إن مزاجه اليوم كان سيئاً للغاية. لقد تغيّر الرجل تماماً. لا بد أن شيئاً ما قد حدث له». فأجابه آخر من الجهة المقابلة: «إنها القصّة نفسها المعروفة منذ زمن، أي عندما كان مقيماً في الصين. لكن يجب عليه أن ينتبه جيداً إلى نفسه. بالتأكيد يمكن التوصل الآن، وبكلّ بساطة، إلى قناعة تقول إن صاحبنا لن يجتاز هذا العام سليماً معافى».

وعندما سمع كرستوفر هذه الملاحظات تصدر عن العالم الحقيقي المستقل عن ذاته شعر دفعة واحدة بارتياح عميق؛ لأن هذا الرجل كان موجوداً في الواقع الملموس، على الأقل بالنسبة إلى العالم القائم أمامه، فضلاً عن أن الناس الآخرين كانوا يتحدثون عنه. فربما من الأفضل، أو سيكون مخرجاً جيداً لو تحدث كرستوفر إلى شخص آخر حول الموضوع برمته. لكنه لم يختر لهذه المهمّة طالباً من زملائه ليضع فيه ثقته؛ إذ أنه بات يتصور مسبقاً طبيعة النقاش التي سيتمخض عنها الموضوع؛ النقاش الذي بدأ يقلق أفكاره منذ الآن. لذلك بحث عن معونة لدى شاب أصغر منه بعامين أو ثلاثة يتمتع بروح خالية من التعقيد، اسمه هيلمار، يعمل في غسل الأقداح في الفندق.
ولد هيلمار هذا وترعرع في أوسلو نفسها، فكان عارفاً بكلّ ما هو جدير بالمعرفة في تلك المدينة، ولم تكن له أدنى معرفة بما يدور خارجها. كانت علاقته بكرستوفر علاقة طيبة دائماً، لا سيما أنه غالباً ما تجاذب أطراف الحديث معه في حجرة الغسيل بعد انتهاء العمل، لأنه كان واثقاً من أن كرستوفر لن يقاطعه أبداً إذا ما أسهب في الثرثرة. كان هيلمار يتمتع بروح ثورية، لذلك فإنه كان يكثر من ترويج الأقاويل حول الأثرياء الفاسدين عديميّ الفائدة الذين يصطحبون بسياراتهم الفخمة نساءً متغنجات بشفاه وأظافر مصبوغة ليسهرن في منازلهم، في الوقت الذي يجمع فيه جنود البحريّة المغبونون ذوو الأجور المتدنية الحبالَ الغليظة الملوثة بالقطران، ويجرّ فيه المزارعون الأجراء المتعبون أحصنة الحراثة إلى الزرائب والإسطبلات.
لكنه عندما كان يأتي ذكر تلك الأشياء فإن كرستوفر كان يتوسل به لكي يتوقف عن الاستطراد؛ لأن اشتياقه إلى القوارب والقطران ورائحة الخيول التي تنضح عرقاً يصل آنذاك إلى مداه الأقصى، فيسبب له ألماً عضوياً. وبات متأكداً من أن الرعب القاتل الذي اجتاحه حين تخيل نفسه يصطحب إلى بيته امرأة من أولئك النساء اللواتي وصفهم هيلمار هو الدليل القاطع على أن جهازه العصبي لم يعد سليماً أبداً.
وكلما ذكر حادثة القتل في حضور هيلمار اتضح له على وجه السرعة بأن عامل المطبخ كان مطلعاً إطلاعاً جيداً على التفاصيل كلّها. لقد كانت جيوبه مليئة بقصاصات الجرائد التي قرأ فيها تقارير عن الجريمة والاعتقالات التي أعقبتها وعن رسائل القرّاء الغاضبين بسبب بطء التحريات الجنائية التي قامت بها الشرطة.

لم يكن كرستوفر يعرف بأيّ طريقة سيشرح لصاحبه نظريته حول الجريمة، لكنه قال في الأخير: «يا هيلمار؛ هل تعلم بأن الرجل البدين الجالس الآن في البار هو القاتل، حسب اعتقادي؟!»
فرمقه هيلمار بنظرة متفحصة، فاغراً فاه، وفي اللحظة التي تلت المقولة تلك أدرك ما صرّح به صاحبه، فبرقت عيناه بريقاً خاطفاً. وبعد فترة قصيرة اقترح هيلمار أن يذهبا إلى الشرطة أو مخبر خاص على الأقل، فكان على كرستوفر أن يبذل جهداً مضنياً ليقنع صاحبه، مثلما أقنع نفسه من قبل، بأن قضيتهما مازالت تقف على أقدام واهية، ومن المحتمل أن يحسبهما الناس معتوهين؛ وهكذا قرر هيلمار أن يقوما معاً بدور المخبر.
بدت هذه المهمّة بالنسبة لكرستوفر مثل تجربة بالغة الغرابة، تحمل في طيّاتها قدراً كبيراً من الاطمئنان والقلق في آن واحد؛ لأنه رأى من خلالها كابوسه المرعب مجسّداً أمامه تحت الضوء الأبيض الساطع في حجرة غسل الأواني، ولأنه سمع إنساناً آخر حيّاً، ناقشه حول موضوع الجريمة. وشعر بنفسه كما لو أنه بدأ يتشبث بعامل المطبخ تشبّث الغريق بشخص يعوم إلى جانبه، ثم اعتراه خوف من أن يجذبه هذا الشخص إلى الأسفل، حيث قعر الجنون القاتم السواد.
وفي مساء اليوم التالي أسرّ هيلمار لكرستوفر بأنهما لابد أن يفكرا في لحظة مناسبة الآن أو فيما بعد لمباغتة القاتل والإيقاع به ليكشف عن جنايته بكلّ علانية. فأصغى كرستوفر برهة وجيزة لاقتراحات صاحبه المتنوعة، ثم ابتسم ابتسامة خفيفة وخاطبه: «يا هيلمار؛ إنك رجل شجاع وصاحب مروءة...»، غير أنه قاطع نفسه فجأة، كلا؛ أعتقد أنك لا تعرف القطعة المسرحية التي تدور الآن في خلدي، ومع ذلك فإنني سألقي عليك بعضاً من مقاطعها: «سمعت أن فنّ المسرح سرعان ما يخترق وجدان المخلوقات البريئة عميقاً في الروح، وهي جالسة في صالة العرض، فتقرّ بآثامها: إن القتل لا لسان له، بيد أنه يتكلم بأصوات عذبة...»
فأجاب هيلمار بأنه فهم ما قاله صاحبه بشكل ممتاز.
حينئذ سأله هيلمار: «أحقاً يا هيلمار؟! إذن سأقرأ عليك المزيد: المسرح هو الأنشوطة التي تلتف حول ضمير الملك! إنني اقتبست هذا الكلام من مسرحية اسمها هاملت».
قال هيلمار: «وكيف ستبدأ؟»
فبقي كرستوفر صامتاً فترة طويلة، ثم قال أخيراً: «اصغ لي جيّداً يا هيلمار؛ لقد ذكرت لي ذات مرّة بأن لك شقيقة؟»
«نعم؛ ليس شقيقة واحدة، بل خمس شقيقات».
فقال كرستوفر: «لكن لك شقيقة ذات سبعة أعوام، أي أنها في سنّ الضحيّة ماتيّا».
أجابه هيلمار بنعم، فتابع كرستوفر كلامه: «بالتأكيد إنها ترتدي عادة معطفاً خفيفاً ذا واقية رأس كالمعطف الذي ارتدته ماتيّا في ذلك المساء؟»
فكرر هيلمار قوله بالإيجاب؛ حينئذ أخذ كرستوفر يرتعد من فرط الانفعال: «اسمع جيّداً يا هيلمار؛ دعنا نختار مساءً محدداً يكون فيه الرجل البدين موجوداً هنا. وعليك في تلك الحالة أن تقنع شقيقتك الصغرى بأن ترتدي معطفها المطريّ وتأتي برفقة شقيقتك الكبرى إلى الفندق. قل لها يجب أن تدخل من الباب الجانبي فتمرّ بالحانة ثم بالبار، حيث تجدني واقفاً، فتناولني حاجةً ما، رسالة أو شيئاً آخر، فأعطيها قطعة نقدية مكافأة بعد أن تلقي بالرسالة على الدكة، ثم تعود من الطريق نفسه. يجب أن تبلغها بهذه الخطّة».
فقال هيلمار: «نعم!»
فتابع كرستوفر بعد لحظة توقّف: «وإذا ما اعترض المدير على هذا التصرّف، قل له إن ذلك كان مجرد سوء فهم».
هنا أجاب هيلمار بنعم أيضاً. فأضاف كرستوفر: «أمّا أنا فعليّ أن أبقى في مكان عملي، حيث لا يمكن أن أرى وجهه؛ لأنه يجلس عادة وظهره إلى البار، حتى لو تحدث مع الآخرين. فيجب أن تترك حجرة شطف الأقداح وتتخذ على الفور موقعاً قريباً من الرجل. ومن هناك يمكنك أن تراقب ملامحه وحركات وجهه».
فقال هيلمار: «أعتقد أن ليس من الضروري مراقبة وجهه؛ إذ أنه سيطلق حينئذ صرخة أو يسقط مغشياً عليه أو يقفز من مكانه، بل من المحتمل أنه سيحاول الهرب».
فحذره كرستوفر: «عليك ألا تبلغ شقيقتك أبداً عن السبب الذي جعلنا نطلب منها الحضور إلى هنا».
فأكد هيلمار: «كلا؛ بالطبع!»
عندما حلّ المساء الذي كان مقرراً أن تنفذ فيه الخطّة بدا هيلمار غارقاً في صمت عميق، واضعاً هدفه نصب عينيه مباشرة، إلا أن كرستوفر لم يزل مشبعاً بالشكوك، لدرجة أنه أوشك ذات مرّة على التخلي عن التجربة كلّها. لكنه، من ناحية أخرى، إنْ فعل ذلك واستطاع إقناع هيلمار بتفهّم تراجعه ومسامحته على الانسحاب من الخطّة فما الذي سيؤول إليه وضعه الشخصيّ في تلك الحالة؟
كان أوسفالد سينين يجلس كعادته، معرضاً ظهره للبار، في حين انتصب كرستوفر وراء الدكة، ووقف هيلمار عند

المدخل الدوّار للصالة، منتظراً قدوم شقيقته.
لمح كرستوفر عبر الباب الزجاجي الصبيّة الصغيرة وهي تدخل الصالة برفقة شقيقتها الكبرى التي وضعت ريشة حمراء في قبعتها علامةً على أن الناس لا يتركون أطفالهم يسيرون وحدهم في الطرقات أثناء فصل الشتاء. وفي تلك اللحظة خطر في ذهنه شيء ما لم ينتبه إليه من قبل، فخاطب نفسه: (يبدو أنني لم أشهد حالة صحو تامة منذ بداية عملي هنا، وإلا كنت قد لاحظت هذا الشيء!) كانت ثمة مرآتان مرتفعتان تماماً، معلقتان على جانبيّ الباب، بحيث أنه أصبح يرى وجوه الزبائن المعرضين عنه، فرأى أيضاً وجه أوسفالد واضحاً في المرآتين معاً.
لقد وجدت الصبية ذات المعطف المطريّ وغطاء الرأس صعوبةً في فتح الباب، فساعدتها شقيقتها، فتقدمت الطفلة باستقامة نحو البار، دون أن تسرع أو تبطئ في مشيتها، ثم وضعت الرسالة على الدكّة وتناولت قطعتها النقدية. أثناء ذلك رفعت وجهها الصغير الشاحب إلى الأعلى ورشقت صديق شقيقها بابتسامة ماكرة – والآن فإن الصفقة قد تمت. بعد ذلك استدارت الطفلة إلى الخلف وخرجت من الباب الزجاجي دون أن تبطئ في السير أو تتعجل، ثم سألت هيلمار الذي وقف ينتظرها عند الباب فيما إذا كان ما فعلته صحيحاً، فهزّ شقيقها رأسه بالإيجاب. إلا أنها لم تفقه التعبير الذي طرأ على وجهه، فالتفتت إلى شقيقتها الكبرى لكي تفسّر لها الموقف. فظلّ هيلمار واقفاً في الباب الخارجي للصالة إلى أن اختفت الشقيقتان في الشارع الذي بللته المطر. حينئذ سأله البوّاب عمّا كان يفعله في الخارج، لكنه هرع فوراً نحو المدخل الجانبي ليقف أمام المغسلة والأقداح.
وفي تلك اللحظة وقف أحد الزبائن أمام البار وطلب مشروباً، ثم حدّق في وجه كرستوفر وقال: «اسمع يا هذا؛ هل أنت مريض؟!» لكن خلاّط المشروبات لم يردّ عليه، ولم ينطق بحرف إلى أن قفل البار بعد ساعة والتحق بصاحبه في حجرة الغسل.
«هل رأيت يا كرستوفر؟ إن الرجل لم يغم عليه ولم يصرخ، والا؟»
وبعدما أيّد كرستوفر كلامه أضاف: «سيكون رجلاً صلباً لو أنه فعل ذلك...»
غير أن كرستوفر وقف صامتاً فترة طويلة يتطلع إلى الأقداح، ثم قال: «هل تعلم لماذا لم يغم عليه ولم يصرخ؟» فأقرّ هيلمار بأنه لا يعرف ذلك: «ولكن كيف تمكن من التصرف على هذا النحو؟»
فأجاب كرستوفر: «لأنه رأى بالضبط ذلك الشيء الذي كان يتوقع رؤيته، وهو الشيء الوحيد الذي كان في استطاعته أن يراه. فجميع الرجال في الصالة أظهروا دهشتهم بهذا القدر أو ذاك؛ لأنهم أبصروا طفلة صغيرة تدخل هنا فجأة بمعطف مطري. كنت راقبت وجه الرجل البدين في المرآة، فرأيت أن بصره كلّه كان مركّزاً عليها، وظلّ يتعقبها ببصره إلى أن خرجت من الصالة، دون أن يطرأ على وجهه أيّ تغيّر».
فأعرب هيلمار عن استغرابه من هذا التصرّف، ثم أعاد سؤاله بعد ثوان: «لكن كيف حدث ذلك؟»
فأجابه كرستوفر: «نعم، هذا ما حدث بالضبط! فهو لم ير طوال الوقت سوى الطفلة المتلفعة بالمعطف المطري، بغضّ النظر عن اتجاه بصره. لقد كانت الطفلة ترافقه سابقاً وتجلس معه في البار وتسير إلى جانبه في الشارع، بل كانت تذهب معه إلى بيته طوال ثلاثة أسابيع».
وبعد أن سادت فترة صمت سأل هيلمار: «يا ترى هل علينا أن نبلغ الشرطة؟»
لكن كرستوفر أبدى اعتراضه: «لسنا بحاجة إلى الشرطة، وعلينا ألا نتخذ أيّ خطوة في هذا الاتجاه؛ لأننا مصابان معاً بداء الخمول أو العجز. إن ماتيّا فعلت ما كان عليها أن تفعله، فخطوتها هي التي تعقبت خطوته، كما أن نظرتها إليه كانت تشبه نظرة شقيقتك إليّ قبل ساعة. إن أوسفالد رجل مرهق، يحتاج إلى راحة، مثلما اعترف، فمنحته ماتيّا الراحة التي أرادها قبل أن ينتهي هذا العام...»
× **تانيا بلكسن** (١٨٨٥–١٩٦٢) هي واحدة من أبرز الوجوه الإبداعية في الأدب الدانماركي المعاصر، وقد لُقّبت بشهرزاد العصر الحديث، نظراً لروعة أسلوبها وطريقتها الممتعة في السرد. وكتبت بلكسن معظم قصصها ورواياتها باللغة الإنجليزية وبدأت بنشرها في لندن ونيويورك في منتصف الثلاثينات. كانت الكاتبة قد درست الأدب الإنجليزي في جامعة أكسفورد ودرست الفنون الجميلة في كوبنهاجن وباريس، لكنها تفرغت للعمل الأدبي بعد إفلاس إقطاعيتها في كينيا وفشلها في الزواج ووفاة صديقها. من أشهر أعمالها: «قصص من العصر القوطي، ١٩٣٤» و«بعيداً عن أفريقيا، ١٩٣٧» و«حكايات الشتاء» التي كتبتها بلكسن إبّان الاحتلال النازي للدانمارك و«القصص الأخيرة، ١٩٥٧».

عيشة مريم

خــالد العــزري*

أفاقت مريم من رقدتها تاركة أولادها الثمانية متكومين في فرشهم المتراصة بالغرفة، اتجهت كعادتها إلى المطبخ دون أن تستشعر نسائم الهواء العليل القادمة من البحر تلك النسائم التي ستفتقدها بعيد بزوغ الشمس من مرقدها تحت جبال«جبروه»، كان هواء البحر يتسلل إلى البيوت من بين جبال مطرح العالية نقيا مثل الزلال، لكن عادة مريم حين تصحو من نومها أن تتجه إلى الحمام الملاصق للغرفة التي تأويها وأولادها ... تتوضأ وتنسل إلى المطبخ لتبدأ بتجميع أمتعتها وربطها بإحكام ، وحين تسمع أذان الفجر تتناول سجادتها المعلقة على الوتد في وسط الدهليز الصغير ، تصلي ركعتين وترفعها في وتدها ثم تعود إلى المطبخ من جديد تضع «العوال» الذي كانت قد قطعّته قبل نومها وصرته في أكياس بلاستيكية صغيرة في كيس كبير ، تحمل الكيس ثم تضعه في البهو عند الباب الحديدي الصغير الخارجي ، تعطس بفعل تغير الجو بين المطبخ المزدحم بروائح مبيعاتها والهواء النقي فتكبت على فمها بظهر كفها لئلا تزعج أولادها النائمين ، تعود من جديد إلى المطبخ فتعطس أيضا ... تدفع البيض الطازج الذي لم تبعه بالأمس بتأن واحدة واحدة في الحلة الكبيرة المملوءة بالماء فوق الطبّاخة الصغيرة المرتفعة قليلا عن الأرض ، ثم تشرع في تعبئة عسل النخل في العلب الصغيرة التي نظفتها وصفتها بترتيب ليلة البارحة على طاولة صغيرة مثل شموع العيد ، تضع جرائر العسل في كيسين كبيرين وتحملهما واحدا واحدا وتضعهما إلى جانب كيس «العوال» بعد أن تعطس مرتين في البهو وفي المطبخ .

تذرع المطبخ الضيق – رأسها يدور لاهثا – باحثة عن شيء ما تشعر أنها تفتقده .. تعصر ذهنها وتلعن الشيطان ... ثم تتذكر فجأة حزم القاشع ، تنفلت مثل شرارة إلى الدرًج الخشبي الذي لا يكاد يقوى على حمل جسدها .. كل صباح .. كل مساء، تكون الشمس قد بدأت في طرد نسائم البحر ماطة ألسنة الرطوبة على سطوح المنازل ، تلملم مريم القاشع من السطح في أكياس بلاستيكية صغيرة ، تصرها وتدخلها في كيس كبير تدّليه من ثم بحبل صغير إلى أرض البهو، ترص الكيس إلى جانب الأكياس الأخرى عند الباب .

تدخل زريبة الغنم «الدرس» تجمع بيض دجاجاتها واحدة واحدة ، تضعه بمهل في سلة القش، ثم تخرج – وهي تعطس– على كركرة الدجاج ، تعطس بالخارج أيضا . تتنهد بارتياح وهي تنظر إلى ساعتها التي تشارف على السادسة ، أمامها نصف ساعة قبل أن يأتي «خادم» جارها ليقلها إلى سوق السمك بمطرح على سيارته البيكب ، عليها إذن أن تسرع في حلب البقرة وخض بعض اللبن لتحمله زبدا ، لكنها قلقة من مداهمة الوقت فنصف الساعة لن يكفي على الأرجح لفعل ذلك كله ، وخادم «مشتط» دوما كما تقول، إنه حريص على أن يكون أول من يبيع سمكه بالسوق، ولن ينتظر «الفقيرة مريم حتى تحلب بقرتها وتمخض لبنها وتتسبح وتغيّر ثيابها» كما قالت محدثة نفسها، فضلا عن الدقائق الخمس التي سيستغرقها صف أكياسها بإتقان على ظهر سيارته البيكب «أبو غمارة»!

فكرت في ايقاظ ابنتها الكبيرة «عواش» كما تناديها لتمخض عنها ، لكنها تراجعت قائلة: «إن عواش لا تفهم في الحلب والمخض ...» وتتأوه وتتأفف مثل كل يوم من ها الزمن !

فجأة خرجت برأسها فكرة مناداة «فايقة» جارتها لمساعدتها.. تركض كالريح ، تطرق الباب فيخرج ابن فايقة الأكبر، يجيبها إن أمه نائمة في المستشفى منذ يومين، تعود إلى بيتها تتحسر لأن العمل لم يترك لها فرصة الذهاب لزيارة جارتها بل لأنه أنساها تماما أن فايقة مريضة منذ يومين ..

استفاقت مريم من حسرتها على ضيق الوقت ، دلفت بعجلة إلى الحمام، سكبت جردل الماء البارد على جسدها الذي انتفض، ثم أسرعت في لبس عبايتها .. كان خادم في وسط الدهليز ينادي عليها ... تحسرت من جديد وهي تكور جسدها في «غمارة» البيكب لأن بقرتها ستظل دون حلب ذلك اليوم ولأن زبائنها الذين سيسألونها عن الزبدة واللبن سيعودون خائبين.. انطلقت البيكب كالريح مع نسمة الهواء الآخذ في الرطوبة إلى سوق السمك بمطرح .

* قاص من سلطنة عمان.

تقاسيم عمونية

صلاح صلاح *

جوع عظيم، جوع قاتل يتسلل من كل أروقة المدينة ليستقر في جسدي.
أنا الملك غير المتوج للجوع.
انحدر من قمة جبل الجوفة العظيم، من ممراته السرية والأروقة الغائبة الوجوه، نحو القعر دائما.
بنايات هائلة وشاهقة ومنارات رومانية للأزمنة الحديدية التي لن تعود.. مراى المدينة الغارقة في لجة المطر، تمنحك الاحساس بالضياع والجوع الأبدي الذي يمد أصابعه الطويلة ليلاحق أقدامك المتعثرة.
أتدثر بما يشبه المعطف والذي تركه رفيق لي اثر كبسة لشرطة التسفيرات ثم انحدر. أتدحرج وبعجالة أكبر خشية انهمار ديمة أشنع.
هنا.. جوع عظيم ، معربد يشبه الغبش الصباحي أو الضباب المهيمن على عصافير الساحة الهاشمية.. أية استثناءات خارجة عن الوعي.. أي تقتيل لوقت ضائع ولا نهائي.
انحدر بعجالة، بسرعة زمن الخصاء، يدفعني الجوع وخارجا من الثقوب السوداء أو الرطبة التي انزوينا فيها دهورا وسنين.
أتحسس الرسالة القصيرة التي وصلتني يوم أمس، واشعر أنها لم تزل في أمان بعد، حاولت في ديمة متوحشة تذكر تآليل الكلمات الهائمة والمتناثرة على الرسالة (أريد أن اراك حتما).. داحت في رأسي الهواجس، مرة مثل علقم، ممخضة عن الجوع والإفلاس.. أي جائع آخر قادم من مملكة المجوعين يتسول اللقمة الضائعة هنا؟.. أهو صديق قديم ضاعت ملامحه في النسيانات الكبيرة، أم ديناصور خارج من ميثالوجيات محزنة..؟؟ هل أمسى الجوع هناك عظيما حد النصل؟.. أمسكت نفسي.. شهقت بالكاد.

فيما أراني أتزحلق في (مواخير) بلا نهايات.
(مواخير) مثقبة بروائح شتى، الخراء مع البقدونس، البقدونس مع البول، والبول مع قيء أحدهم.. ما أذكره حسب هو هذا المعطف ووجوه تشاركني ذلك الجب المنزوي في جبل الجوفة.
في الصيف تضاف وجوه أخرى، هي وجوه عابرة سريعة، تقدم من المجهول لترتحل بلا كلام نحو مجهول آخر، وجوه طارئة بلا ملامح لا تستطيع تذكرها بعد ساعات، اذ تسقط من ثقوب الذاكرة بسرعة مخيفة.. في بعض الاحيان أتذكر ثمة تواريخ سابقة، لكنها هي الأخرى تبدو مهشمة وكأنما تجرفها دوامة متلبدة بسخام اسود قاتم.. هو الجوع، ذلك القاتم الذي انشب فينا والذي لن يرفع رايات الاستسلام أبدا.
ها هي الآن الأكف، أكفنا، ترتعش بخفقات قصيرة متتالية، وثمة عصبة من سواد عظيم تحيط بالرأس والعينين.
انحدر مرة أخرى وبلا تؤدة بأقوى ما أستطيع، متدحرجا منزوعا من الحكمة، مشحونا بالتشوش والقلق.
مكتبة أمانة عمّان تبدو مثل وحش يقذف آكلة الورق، انهم اكلتنا، جماعتنا، شيعتنا الهاربة نحو أحصنة الفكر البليد، انهم يلتهمون الورق مثلما يأكل اعرابي آلهته المهيبة. وقتها لم اكتشف ان للجوع قداسة وروعة مثلما هي الآن.
انظر الى الساحة الهاشمية، حيث تقف عصافيرنا المبللة، معاطف متهرئة، مظلات عائمة، المطر يشبه حجر الصوان مؤذ وحاد، حاد وجارح.. أهرب الى اتجاه

---

* كاتب من فلسطين.

آخر، الموعد في مقهى العاصمة كما تقول الرسالة، اجتاز تقاطعات الطرق ومكتبة (أبو علي) ثم أدلف الى المقهى. في الداخل ثمة ضوضاء غير مفهومة، زبائن الدرجة الأولى يجلسون قرب المدفأة فيما ننثال نحن قرب الزوايا، عصافير مبللة تحاول أن تمسح المياه عن جماجمها العارية، بعد لحظات من الابتراد تشعر انك قد تبولت تحتك.

يمر وقت طويل ولم يزل الجوع شبحا قاتلا، مثل حد سكين مرهف، وحتى القماشة التي تلف الرأس تزداد رعونة.. أحدق في الأرجاء بعين الزمن الأعرج، الأصدقاء الأكثر مني جوعا تحولوا الى أشباح عائمة، فيما كلب الوقت ينهشني. أقرأ الرسالة في السكون الكبير، مرة بعد أخرى، تكرار القراءة يضيع المعنى الى الأبد. ليس هناك من جديد، ألتف مثل ثعبان داخل شعثي، أتدثر بالنافذة، فيما مراى الأصدقاء تذوب في همهمة الجوع.. لم أعرف ما الذي يريده هذا القادم الجديد؟ هل سيطلب المساعدة؟ شعرت بالغثيان حينما طرأت الى ذهني هذه الفكرة، القشعريرة كانت مدوية، وتشبه تلك التي تنتاب الرجل عند أول ممارسة للحب.

مرت أنصاف ساعات طوال، صلات أكثر التصاقا بالنافذة، خمنت فيها أن القادم لن يأتي وحينما هممت بالخروج وقف أمامي صعلوك في مقتبل العمر.. كانت ابتسامته قلقة وشفتاه ترتجفان.

طلبت منه الجلوس فيما ألعن في سري كل شياطين الأرض وعادات إكرام الضيوف، جلس الشاب بإرتباك واضح ثم نادى على النادل بخجل. أحسست بذعر عارم مشابه لحالة خروف يساق الى (المقصلة) وأردت الهرب، لكن الأبواب كلها اختفت عاجلني الشاب بأنه هو صاحب الدعوة فاسترحت.

شربت الشاي بهدوء لكن أثر الذعر لم يزل يرعش أصابعي.

بعد قدح الشاي الأول طلب الشاب قدحا آخر، شعرت بامتنان كبير وأحسست وقتها ان كل برد عمّان المتراكم في مفاصلي قد ذاب والى الأبد.

بعد قدح الشاي الثاني قال الشاب انه بحاجة الى مساعدتي في أمر خاص وسري للغاية. تنحنحت قليلا ولففت نفسي بما تبقى من المعطف.. كان من المفترض أن تجعلني كلمة المساعدة اشعر بالذعر مرة أخرى لكن أقداح الشاي جعلتني أكثر بشاشة. سحبت سيجارة من علبة الشاب وامتصصتها بحيوانية كبيرة.

– ما نوع المساعدة؟ قلت.

– شيء ليس صعبا عليك أيها الأستاذ.

– هل يتعلق الأمر بقروش مثلا؟ قلت فيما زاغ بصري فجأة.

– لا. لا . على العكس تماما، اطمئن أرجوك، هل أطلب شايا آخر.

– بالحليب لو سمحت.. قلت.. حسنا ما هو الأمر؟

بدا الشاب أكثر اضطرابا وأنا أصوب نظري اليه من فوق حافة القدح، بعد ذلك استطاع التغلب على ارتباكه.

استاذي الفاضل، الموضوع بسيط للغاية، احتاج الى ان تكتب لي (مضبطة) اروي فيها ما وقع علي من اضطهاد، انها قصة حقيقية.

واصلت ازدراد الشاي بالحليب مثل عجل، فيما السكينة والهدوء ترفرفان فوقي. استمر هو بالحديث عن أشياء ما عدت اسمعها، نوع من الخدر كان يتمدد على طول جثتي، وحينما انتهيت من قدحي لاحساً حافته المسودة، قلت نعم هائلة وكبيرة.

صافحني الشاب بقوة وداهمني إحساس هائل بالسعادة، بدأنا مشروع الكتابة.. وانتهينا الى ان نلتقي بعد يومين.

خرجت من المقهى متخما بالقهوة والحليب والسجائر المهربة التي احتفظت بعلبة كاملة منها. تلفعت بمعطفي ودخلت سيل آكلة الورق تاركا الجوع واللاصحو المتأتي من عدم شرب قهوة الصباح.

غيوم المدينة تآليل بيضاء وسط زرقة عظيمة، والزرقة هي اغتسال من وعث التلوث البيئي، ومع آكلة الورق غرقت بكل جوارحي.

بعد يومين التقينا عند بوابة المقهى. الانشغالات التافهة

اخرتني عن الوصول في الموعد المحدد، اعتذرت بسرعة فيما كانت ملامح الشاب تعبر عن فرح غامر. عاجلني بدعوة الى وجبة إفطار عند مطعم هاشم، ولا أعرف كيف عرف اني لم أفطر منذ أعوام مديدة.
كنت حاولت أن أعقد صفقة مع أحد الصعاليك بمبادلة قسم من السجائر بوجبة افطار، لكني فشلت.
انحدرنا ، أنا والشاب، من مقتربات مكتبة عمَّان. إحساسي بالسعادة (يتفاقم)، وصرت أشعر أني أعيش أجمل أيام العمر.
تناولنا وجبة الإفطار، بعد ذلك اندسسنا في السيل البشري المتراكم أمام مطعم كنافة النابلسي. بعد أن خرجنا داهمني احساس فريد بأني أكثر سعادة من فخري قعوار وهو يسترخي في كرسيه الوثير مدخنا الغليون وناظرا في وجوه صبوحة.
تحدث الصديق كثيرا عن أحلامه في أن يقبل طلب اللجوء الذي قدمه وفيما كان يتحدث كانت أمنياتي العظيمة تتجه للأكل في مطاعم الشميساني.
تركت الصديق بعد أن تواعدنا أن نلتقي في يوم آخر لنتابع آخر أخبار طلبه، وفيما سوف يتحدث عن قضيته سيكون علي أن أفكر في المطعم القادم، والوجبة التالية أيضا.
تأبطت جريدتي وسرت مرفأ.. التدخين والتأمل من شرفة يمنحك الاحساس بالقدرة على التخيل والعطاء. منحت بعض العصافير المبللة فناجين من القهوة والشاي وبانتظار يوم آخر نثرت موائد الشبع لبعض الصعاليك.
التقينا في يوم آخر عند ناصية المقهى، هذا اليوم على ما يبدو كان مختلفا. توقفت ديمات المطر وانحدرنا من هناك الى مطعم القدس حيث تناولنا وجبة افطار عظيمة. كان الشاب اليوم أكثر تفاؤلا حيث أسر لي انه قد تم قبول طلبه، ومن المؤكد انه سوف يسافر في القريب العاجل. شرح لي كل ذلك مع الاعتراف بالجميل الذي أسديته له وهو يريد أن يكافئني بشيء عظيم، انه وحسبما قال يعرف بحالنا، نحن العصافير المبللة والصعاليك المحرورة، اكلوا الورق بلا رحمة.

مررنا بعد الخروج من المطعم مفرغا أنا من الجوع، وبمحلات الملابس الجديدة اخترت من هناك أطقم رائعة وملابس داخلية مذهلة، كذلك أعجبني غليون شبيه بغليون فهد الريماوي.. صديقي العزيز لم يبخل علي بشيء مطلقا، طلقت الجوع ثلاثا وتركت الملابس الرثة عند أدراج الجوفة وفيما يتعلق بالجحر القديم الذي أنام فيه تركته هو الآخر واخترعت واحدا أكثر بعدا عن السماء.
في الصباح رميت كل الأشياء القديمة لكن معطفي المهلهل بقي معلقا مثل عجوز ينظر الى الأفق ببله مقزز. لم أعرف لم شعرت به بالشفقة.
تحممت بصابون الرائحة اربع مرات ولم تمنعني قطرات مطر متباعدة من الهبوط الى المدينة، كنت أشعر بأقدامي تتسارع، لابل أن كل جزئية من جسمي كانت تتلاحك مع الهواء ولتصل قبلي إلى موعد اللقاء.
بدأت السماء ترمي نثيثا متصلا، نثيث غريب لم ألحظه من قبل وشعرت بالأسف كوني لم اشتر البارحة مظلة. وصلت المقهى على عجل وذهبت الى الطاولة حيث نافذتي إلى العالم، صمت دقائق لأبحث في ذهني عن مطعم اليوم وبأني سوف أطلب منه مبلغا معتبرا.
مضت بضع دقائق لزجة، ثم دقائق أخرى ممطوطة، لكن الشاب لم يأت. صرت أشعر بالجوع يغلي في معدتي، بل يتفجر ثم يسحلني في الشوارع مثل أبله.. صورة المدينة بدأت بالتغير والإحساس بالتبول بدأ يداهمني.. مرت أنصاف ساعات طويلة كانت جثتي فيها ترتعش وداهمني شعور عارم بالكلبية.. نظرت الى المارة، عيون الآخرين بدت فاقعة ومملوءة بأسئلة محيرة ما عدت أعرفها. ثمة صوت مستوحد فقط أخذ يدوي في ذهني، كان الصوت عظيما وهو ينطلق من كل جثتي، النصب الرومانية تتلوى ثم تختفي وأفواه الآخرين تتسع الى النهاية القصوى، من السماء وعبر النافذة كان مطر حجري يتساقط في دوي مكتوم. رميت برأسي الى الطاولة وانحدرت في غيبوبة ثانية.

هكذا

فهد العتيق *

١ - مواجهة:
كنت أغني في الظلام، دون بهجة، ومصحوبا بخوف شفيف، لم أكن أستطيع التخلص من تلك الحالة الموسيقية، لذلك قلت لها أريد أن أحبك هكذا بكل بساطة، بكلمات لم تقل حتى الآن، وبنار لم تشتعل حتى الآن، وبرسالة لم تصل من أحد.. ثم أنني غنيت بكلمات غامضة.
الظلام يلف الغرفة، لا يهم إذا كان الظلام ظلامي أو ظلام الأغنية أو ظلام الخوف القديم الذي يربض في صدري. لكن الحجرة، هكذا بلا مقدمات، سقطت بجدرانها الورقية على كلمات الأغنية، في مشهد سينمائي مؤثر، وأنا استسلمت لنومة أبدية، موت مبكر، محروما من كل ذكرياتي، ومنذ ذلك الوقت تركت عادة الغناء في الظلام.
قررت الافصاح عن مشاعري دائما في الهواء الطلق، أمام الناس، حتى لا أموت مرة أخرى ميتة مجانية، بلا جماهير، فلماذا أحبس أنفاسي وخوفي في صدري، وأنا أشعر أن الكرة الأرضية، بقضها وقضيضها، تسكن في صدري.

٢ - رحلة:
تستلقي وحيدا..
هناك .. حيث لا أحد.
تريح جسدك المتعب وذهنك المتعب.
تريح كل شيء بالكامل.
تغمض عينيك بهدوء ثم تطرد كل شيء من رأسك..
تغمض عينيك وتنزل هناك بعيدا..
تتطامن وأنت تمضي هناك في منطقة جديدة..
ثم تدحرج أمامك سؤالا حفيفا:
من أنا.. ماذا أريد؟

٣ - نفق:
باتجاه ضوء صغير تسير في النفق المظلم، رأيتك تدخله وأنت نائم، قبل عدة أعوام أو أيام، ولازلت هنا تسير، وكان الطريق مثل إغفاءة طويلة، تنهض منها قبل ان تصحو، تخرج من وقتك وتدخل النفق باتجاه فجوة في جدار، وكنت قبل أن تدخل تحمل على شفتيك طعم موسيقى حالمة تقول بعض ألحانها: نريد أن نركض طويلا خلف تلك الأضواء البعيدة.. نحيا هناك معا أو ننام الى الأبد.
أيها الصديق الذي يمشي بنصف حلم ونصف يقين وخوف كبير.. في نفق مظلم طويل: لقد مضيت وصوتك يجلجل في أوقاتنا.. أنت تركض بدلا من الجميع.. وتخاف بدلا من الجميع.. تبحث والناس خلفك نيام.

٤ - رؤية..
يرى الأشياء البعيدة،
البعيدة، والمخبأة هناك،
يراها قبل أن تعلن عن نفسها، وقبل أن يشم رائحتها كل سكان الحارة، وهم نائمون، او على وشك اليقظة.
لكنه لم ير شيئا مثل هذا من قبل، لم ير من بعيد، حارة جديدة، تركض اليهم هكذا، بشوارع فسيحة، وبيوت كبيرة، لها أسوار عالية وملونة.
قال لهم: رأيتها، من البعد، قادمة تركض إلينا، بأسنان كبيرة مدببة.
لكنهم لم يستمعوا له، حتى باغتتهم خلسة، وهم نيام، في سطوح منازلهم المتربة.

٥ - رحيل..
تمضي بعيدا تبحث عنه، ويمضي في اتجاه آخر يبحث عنك، كنتما تمشيان في طريقين مختلفين، حتى التقيتما في شارعكم الاول، ذلك الشارع الذي أقلعت منه طائرتكم الصغيرة الأولى، عندما حلقت بعيدا، ولم تعد حتى الآن.
مضيتما بعيدا، تبحثان عن بعضكم البعض وعن الأصدقاء وعن أنفسكم، هل تغيرتم كثيرا لكي تبحثوا عن الأطفال القدماء في داخلكم، أم أن الذي تغير شيئا سواكم.
وأنتم تمدون أصابعكم أسئلة.. ثم تشكلون وقتا يليق

* قاص من السعودية.

بأحزانكم.

٦- نسيان:

ذات مساء، تركت رأسي بكل أسئلته الضالة عند باب البيت لا أعرفه وخرجت، كنت أشعر أني خفيف إلى درجة الطيران.

وفي البيت شعرت أن الكلام يهرب مني، فكلما أنطق كلمة تخرج معكوسة، أو تطير في الهواء بلا صوت، أحسست أن أعضاء جسدي تتساقط الواحد بعد الآخر في معركة يبدو أنها محسومة، وحين قررت الهرب والنوم، صحوت فجأة.

كنت أحاول أن أترجم تلك الكلمات التي خرجت معكوسة حين قفز السؤال مثل عمود النار: هل أنا الذي كنت نائما؟ أم أن الذي كان يقظا أحد سواي؟

٧- رؤية:

كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات تتجاوزه بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه النظر الضعيف. وفي لمحة بصر واهن، فجأة، لم يجد نفسه، هكذا.

قال إنه ربما سقط في بئر مهجورة، أو حفرة خادعة، أو غياهب لا يعرفها، وكان كلما حرك يديه تصطدمان في جدار صخري، يفتح عينيه فلا يرى شيئا، والمكان ممعن في ظلام عميق معبأة أجواؤه بخيالات موحشة.

كان يسمع أصواتا بعيدة تأتي من كوة ضئيلة فوق رأسه، وكان يشعر أن صوته بدا أكثر ضعفا من ذي قبل، وروحه تصفق بأجنحتها كل شيء حولها.

حاول أن يتحرك فلم يستطع، كان يشعر بشلل في كافة أطراف جسمه، حاول أن يصرخ فخرج صوت خافت يشبه العواء الصغير، فأمضى وقته ما بين غيبوبة وصحو مريض.

كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات تتجاوزه بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه النظر الضعيف.

كان يفكر بأشياء كثيرة متداخلة ممعنة في السواد فيبكي، وأحيانا تمعن أشياؤه في البياض فيضحك.

وصل بيته يقطر خوفا وتعبا وعرقا، ثم بدا يقصص رؤياه الحزينة بكلام لا يفهمه وعلى أناس لا يراهم في وقت حالم ومثير، له رائحة الحمى.

٨- ربما يأتون:

ربما يتركون بيتهم القديم، ويأتون، أخيرا.

يأتون الى مدينتنا التي ستحتفل بأرواحهم المبتهجة وملامحهم الجميلة.

يأتون الينا..

يأخذون بيتا جوار بيتنا، فنسمع أصواتهم في الليل والنهار.

ربما يتركون بيتهم، يحملون سيارتهم ويدخلون المدينة من كل أبوابها دفعة واحدة، ثم تتبعثر أقدامهم في تراب حارتنا، وتنطق مهرة الغناء في أرواحنا.

ربما يأتون، هم ودماؤهم، وبعض أسرار الطريق.

ينظرون خلفهم الى بيتهم القديم وآثار إعمارهم.. ثم.. يأتون الينا.

ربما..

٩ - حلم:

استيقظ الساعة السابعة صباحا، خرج الى الشارع، فرأى المنظر غريبا، الشوارع مزدحمة والمحلات التجارية مكتظة بالبشر على غير العادة، المطاعم مغلقة، والحي يتحرك مثل كومة نمل تفرقت بها السبل.

كانت الوجوه تحمل ملامح أكثر صرامة، وكان كل انسان يركض وحيدا والفضاء بكامله يغلي، يمنح الحي شكل الورشة.

تأمل المنظر قليلا وهو يشعر بدوار السهر.. ثم قرر أن يعود ليستمع الى الاذاعة، دخل البيت وهو يردد.. ربما أن هذا اليوم إجازة.. ثم.. نام.

١٠ - قصة:

أكتب الآن على أوراق صفراء..

في السابق كنت أكتب على أوراق خضراء، وكنت أعزف على أشياء حزينة.. حين انتهت أوراق الدفتر الأصفر وجدت أن الموسيقى طاغية على مفردات الكلام. وضعت الأوراق البيضاء على المكتب وبدأت أكتب، حتى (رن) جرس الهاتف، رفعت السماعة، فإذا بصديق يسأل عن صديق غائب، وضعت السماعة فرأيت وجه صديقنا الغائب مرسوما على الورق الأبيض، وأسفل الصورة مكتوب: إلى رحمة الله. أكتب الآن على أوراق الليمون والبنفسج.

تركت أوراق الموسيقى والحزن والموت وخرجت إلى الحارات والحقول..

أكتب على الجدران.. على حصى الطريق..

أكتب على أوراق الشجر.

اعترافات

وجه في المرآة

أحمد الرحبي*

«لم يعجزني عمل رغبت فيه، حتى وأنا طفل، حين كنت افتقد شيئا أتمنى الموت: أردت الاستسلام لأنني لم أر معنى للجهاد. شعرت إنه لا شيء يمكن إثباته او إضافته أو اسقاطه بالاستمرار في وجود لم اختره.
كان كل شخص حولي يمثل فشلا، وان لم يكن فشلا فسخرية، خاصة الناجحين منهم، لقد استاء مني الناجحين حتى الموت».
لعنت بلادتي بعد ساعة كاملة من التفتيش في اللغة عن مدخل، ووجدت ليس أسهل من هنري ميللر لإنقاذي من هذا الامساك المخجل، مقطع من الصفحة الأولى من رواية «مدار الجدي»، فمازلت اعتقد ان الصفحة الاولى من أي كتاب مهما كان حجمه هي التي ستقرر مواصلتك قراءته الى آخره أو الإحجام عن هذا الفعل، وقذفه فوق أحد الرفوف نهبا للغبار.
إني اصاب بالضجر من أول وهلة اتخيل نفسي نائما أنظر ببلادة الى سقف الغرفة اطارد الأفكار وأختار الكلمات وانضد العبارات، وفي نهاية ذلك تكتشف انك لم تصدق في كلمة واحدة مما كتبت، مقارنة بالذي تريد أن تقوله.. تبا تبا لهذه الكذبة (اللغة) التي أورثنا اياها مع بقية المتاع.. أليس صفير الريح أصدق عبارة من كل قواميس اللغة مجتمعة؟ وأليس اهتزاز سقف من صفيح أبلغ اجابة من كل أدبيات هذه اللغة، لنداء الريح.
أحاول جاهدا أن أتخفف من الشياطين التي تقرفص فوق رأسي، وأن اعتاد الثرثرة في كل شيء.. أعود تائبا الى المجتمع بأدبياته اليومية، من غي كنت فيه، أن أسالم الجميع في القاسم المشترك الذي يجمعهم.. ما أصعب أن تعيش وحيدا خارج القطيع!!
لكل مرحلة عمرية أسئلتها الملحة فكلما خطا بك العمر تكون في مواجهة سؤال ملح يبقى يتردد في الذهن بالحاح وقلق ليس من سبيل الى مدافعته والهروب منه أو اهماله وصم الآذان عنه هذا السؤال، وفي مرحلتي العمرية الحالية بات يتردد في ذهني سؤال مهم وخطير في نفس الوقت، هو هل انتهيت، بعبارة أخرى هل هذا هو أقصى ما يبلغه مشواري في الحياة؟
تحرك الى الامام لا تتصالب هكذا أيها الحمار، الطريق لن تفسح لك مكانا في المرتقى الى الذروة وأنت على ما أنت عليه من كسل وتخاذل، تقدم أيها البغل خطوة، بالكاد خطوة.
لعله لم يتعود رأسك الصلب البليد على دوار المرتفعات، ليس في عينيك الغبيتين أثر ألق الذرى، ما بال فرائصك ترتعد على المرتفعات ولا تقوى على الصمود في الطريق الى حيث القمة.
ليس لك شموخ الأنف الذي يتنسم الهواء حرا في الأعالي، لقد تعودت أن أوبخ نفسي بقسوة جلدا على تهاونها ولا مبالاتها.
لم أجد اجابة على هذا السؤال، لكنه يبقى يزلزلني برجعه الهادرة، فهو لم يطرح علي من الخارج لأصم اذني عنه متهربا من التفكير في الاجابة عليه، لكنه ينطلق هذا السؤال ويقرع بعنف من الداخل.
ماذا يهم كيف تبدو حياتي بعد سنين؟.. أني غير مكترث لذلك أقولها بملء فمي، فكما يبدو من مسار حياتي المتعرج والملتوي كالحلزون، أن قانونها الفوضى ومهما حاولت التنصل من هذه الصديقة الوفية الفوضى، بإتباع نهج واع أقدر عليه مسار خطواتي حرنت هذه الحياة كتلكؤ البغال على المنحدرات، وتستطيب حياتي أن تضرب هكذا على غير هدى ولعل ما يؤلمني في الأمر برمته هو أني ما زلت أخبئ الأمل في داخلي لإعادة هذه الحياة الى رشدها، برغم كل الفشل الذريع في كل مرة.
وأهمية ما أبذله من محاولات جاهدة للاستزادة من المعارف لا أكاد اتبينها، ولا حتى أجد لها داعيا من الاساس في حياتي، فهذه المحاولات لا تنطلق ضمن هدف معين تتساوق باتجاهه خطوات حياتي، وكأن الأمر برمته مقدر بالاتجاه في خضم تيار جهة الامام، الامام عندما لا يكون في قانون حركية التيار في المتناول وجهة خلفية لاعادة الحسابات على أرصفتها وللتيار الحق أن ينطلق بنا باتجاه المجهول ما دمنا أسيرين خضمه.
فما كنت أضعه من استنتاجات حول بعض الأمور التي حدثت في حياتي، تجزم بكل النسب انها تتطور ضمن نتائجها السببية البحتة الى حاصل ايجابي لاشك فيه، لكن ما تتكشف عنه الأمور في النهاية بتراجيدية ولا معقولية يجعلني أؤمن انني رهن صدفة عمياء تقودني الى عماء ماحق من الصدف

* قاص من سلطنة عمان.

المتوالية، والهلوسة في أمر صدف حدثت وستحدث، وتخيلات وأحلام يقظة الى ان أطرق برأسي الذي يغدو خاليا حينها من لحظة واعية يبني عليها فعل واع، بوابة الجنون.

وقد لن يحدث الجنون بالمرة طالما أن وقع حياتي الرتيب والسائر هكذا كماعون منقلب على وجهه غارق الى النصف في جدول، لا يخضع للاستنتاجات أو التوقعات... فماذا سيحدث؟ أني املك كل الأسباب للسقوط والتهالك والاندثار ولا أملك أدنى سبب لأقول لطفل صباح غد في هذا العالم بأسره، صباح الخير.. رغم ذلك ما زال خيط يشدني إلى الحياة.. لا أعرف كنهه.. تبا تبا لم ينقطع؟

في أي من الأوقات لم اجدني أقبل على الحياة، كنت كأنني متفرج من الخارج على ما يدور وما يحدث، ولم أملك حماسة المشاركة والانغماس في تفاصيلها وظني ان هذا سيكون صفة عضويتي في الحياة وما ستعنيه بالنسبة لي طوال ما يستغرقه عمري وهو عمر طويل بالقياس بحيوات أنواع كثيرة من الطيور والحشرات والزهور اكثر جدوى لتجدد الحياة وتواصلها، عمر طويل لا احتمل تلكنه الآسن.

ربي لماذا أسرفت علي بهذا العمر بالقدر الذي لا احتمله.. ربي إني لا أشك في حكمتك، لكن ماذا لو وزعت نصف عمري على دزينة من الشتلات وخلايا النحل لأينع وأخضر بستانك اكثر حينها.

لماذا لا استيقظ غدا لأتنصل من كل شيء ومن أي دور لي في فصول هذه المسرحية الاجتماعية الممثلة بإتقان رتيب وجاهز وكاذب ومنافق زاعقا في وجه أمي بأنعت الأوصاف، وتعريفها بأنها ليست سوى سبب حيواني تناسلي بالنسبة لي، معطيا الحق لنفسي بالقيام بفعلة شائنة على مدخل المؤسسة التي أعمل بها، تثلم أوثان أعرافهم ومسلماتهم التي يعبدونها.

لا يشغلني أي كان الفعل الذي سآتيه أثناء ذلك عن التفكير في مقدسات جديدة للكفر بها، ومسلمات لأقذفها بالروث، لكن لاتجنب هذا العناء كله لماذا لا أحمل حقيبتي وأمضي.

هدوء بمقدار ارتطام نيزك بجبهتي دون رضوض تذكر

هدوء هذا الصباح

هدوء مشوب بالحذر

من قدر ما زال في الخفاء يمهد لولائم مترعة بالمصائب والكوارث في العطفة التالية من الطريق.

مجسدا فينا بفرح طفل بدأ للتو لعبته المحببة الى قلبه، سياسة الأرض المحروقة هذا القدر.

بالنظر الى مسار الطفولة والصبا لذلك الطفل، الانطوائي والخجول في نفس الوقت تحت حزم صارم للتنشئة من قبل أب متشكك ومرتاب الى أقصى مدى فيما يخص تجسيد نموذج للرجولة لا سبيل الى أن يداخله نقص او فتور هذا النموذج.

نموذج رجولة كان يعشش في رأسه الأشيب، صورة طبق الأصل لرجولات أسلاف واجداد قساة حيث صنعتهم الطبيعة الوعرة والقاسية لمنطقة السكن الجبلية (المستقر لقرون خلت لهؤلاء الاسلاف والاجداد)، وكانت الحروب الأهلية الضاربة، الخلفية الدرامية أو فلنقل الميلودرامية لهذه الرجولة الفادحة بتضحياتها، وأخ أكبر كان بمثابة المخلص الأمين في الحفاظ على أمجاد هذه الرجولة ونموذجها العتيد المتمثلة فيما يروى من أمجاد وبطولات وشيّت وطعمّت بها سيرة الاسلاف والاجداد هؤلاء، سمعها هذا الأخ الأكبر وتربى عليها طوال طفولته واستنبطها في لاوعيه فجاء نسخة أصلية من الأب في الحرص على صون صورة الرجولة هذه وعبادتها وتقديسها وصب كل طفل يولد للاسرة قالب أصم من نموذجها المقدس.

أقول بالنظر الى مسار الطفولة والصبا لذلك الطفل الانطوائي والخجول ومع التصاعد في التطور والتأزم الذي يشهده مسار هذه الطفولة، تأتي الانعطافة الموترة للأحداث وتبلبلها واهتزاز الثوابت التي كانت تتحكم في البنية الدرامية للمسار، فيما سبق.

كانت هذه الانعطافة التي لها أهميتها الكبيرة في تشكل حياة الاسرة بشكل عام وتشكل الطفولة لدى ذلك الطفل بشكل خاص، على وجهة أخرى تتمثل في انتقال السكنى من المستقر الاول ومحيطه الجبلي للاستقرار بجانب الساحل، وهو انتقال من كيان اجتماعي له قيمه الراسخة رسوخ الجبال التي تحيط بالمنطقة من كل جهة، والمحافظ في اطار بنية قبلية عشائرية لها نظامها الداخلي الخاص في التعاطي مع الامور، الى مجتمع آخر يتميز في تركيبته بالتنوع في السكان نظرا الى انه مجتمع ساحلي وكونه يشكل منطقة جذب للهجرة اليه، وتميزه هذا المجتمع الجديد بالمرونة والميوعة أيضا في استقباله لمتغيرات العصر وتكيفه وتعاطيه معها في فجر للتغير والنقلة الاجتماعية والاقتصادية كان ينبثق حينها.

لم تكن هذه الانعطافة التي حدثت بالانتقال من المكان الاول الى المستقر الجديد الا لتزيد حارسي نموذج تلك الرجولة المجيدة (الأب والابن) استشراسا، في الزام جميع أفراد الأسرة بهذا الفهم الاحادي الاوحد، فكانت شراسة تمتد عميقا لتنال من وداعة الطفل وتبديد هناءتها، بالاوامر والنواهي والتحذير والتخويف المبالغ فيهما.

رقصة بلادي

يحيى سبعي*

وجدت المكان ممحلا، كحظها، الا من شجيرات العشار والسلم تخاصر رابية ممتدة من الشمال إلى الجنوب، وقد أخفت عن الناظر المتلهف الأفق البعيد.

تماما عند المساء وصلت لتلك الربوع الخالية.. وكان يظهر للعيان ان تلك التلعة المستطيلة قد وضعت عمدا كحدود يحذر تجاوزها!

كانت تريد اطعام صغارها الثلاثة والطفل الغافي.. كان في صحبتهم رجل رث بكل ما فيه من جسد وخرق تغطي نصف كل عضو فيه وحتى يلمس الناظر ان لديه أعضاء أخرى إما مختبئة او ناتئة!

من خلف الحاجز تعالت أصوات هي اقرب لثكنة عسكرية قد تكون للاستطلاع في تلك الناحية.

الحرب.. مزقت كل الدروب والرجال.. وهي تريد ان تطعم الصغار وذلك الصاحب، بعد أيام من التيه في الرحيل الذي لم تتضح وجهته بالتحديد!

لا يفصلهم عن ثلة المحاربين المعسكرين سوى تلك الرابية، ولم تعرف اهم اعداء للوطن أم من أبنائه؟

للوطن أعداء يقوم بطردهم بعيدا.. لكنها لم تكن وصغارها والصاحب الأبله من أعداء الوطن، وقد ضلت السبيل.

في الضفة الأخرى الموازية للآخرين جلسوا يتدبرون أمرهم في صمت عميق تغشاهم الريبة والحذر. أما الرفيق الرث فشرع يدس كفيه في الرمل الناعم ويقهقه للبعيد غير عابئ بما يجري أو بما تتغيا اليه المرأة وصغارها!

حدثت أحمد– أسن ولديها–: (إنني أثق بك يا صغيري.. وما عليك سوى ارتقاء هذا الحاجز الرملي وتنظر..)

همت العيون الصغيرة بشيء من الحماس والأسئلة.. ثم راح يحث الهمة لاستطلاع أمر الجانب الآخر، وقد هم المعتوه لاقتفاء أثره لولا أن تلابيبه أمسكت من الخلف فأطلق انات محتجة!

عاد أحمد يقذف صدره النحيل أنفاسا متلاحقة، ويخبرها: (انهم كأصحاب البنادق الذين رأيناهم بجوار تلك الجبال)، وأومأ برأسه الصغير ناحية الشرق– من خلفهم– باتجاه جبال شاهقة، وبعيدة.

سأل عبده– أوسط الأبناء: (لماذا نحن هنا؟.. أين الدجاجات؟) أجابه اللاهث: (بعيدا في الديار) ونظر لأمهم الواجمة لتشد من ازر فطنته التي يتميز بها عن البقية كما يعتقد.

الولد الثالث وهو اصغر الراجلين، في الحقيقة كان بنتا لكن هيئتها من حيث شعرها المقصوص وملابسها تدع مبصرها يضعها في عداد الذكور، وقد اخذت تقصع قطعة قصب رطبة اقتطعتها من (شونة خضير)(١) حصلوا عليها من مزرعة مروا بها أثناء سيرهم الطويل بين القرى والهجر الخالية من الحياة، ووحدها الأم تعرف القيمة التي نقدتها مقابل تلك (الشونة).

قالت الأم: (سننام هنا الليلة).

كانت الشمس مريضة وهم يحتطبون لإقامة (خدروشة)(٢) غدت لهم نزلا ضيقا كالجحر بعيد المغيب.

نام الرضيع بين يديها بعد ان هدهدته قليلا وقالت للصغار: (نستطيع ان نصنع من هذه الحبوب الخضراء وجبتين واحدة بالشواء والأخرى بالسلق، فماذا ترغبون؟).. ثم من فورها وضعت الصغير جانبا على بعض خرقها، ونهضت لاحكام قيد الرفيق المعتوه مخافة ان يترك المكان ليلا.

أجاب أحمد (الاثنتين معا)، وكان عبده الأوسط مشغول البال بالديار والدجاجات فقال: (هل معك بيض يا أماه؟)

نظرت اليه وروحها تسأله أن يكف عن غرس آلام أخرى بفؤادها.. قالت له بوجه مفعم بالأمل: (ستحبون ذلك كثيرا).

رائحة الذرة الذكية فاحت اثر هسهسة النيران من تحتها، وغلى الماء سريعا بما فيه من حبوب خضراء طاب لهم مذاقه مع قليل من الملح الذي لم تغفل عن حمله في مؤنهم الزهيدة في هذه الرحلة الطويلة والمجهولة.

تحلقوا الأربعة حول قراهم الفقير، وخامسهم المربوط ناء الى جانب المخدع المشيد يحشي فمه بعذق «الشويط(٣)».

ونسوا النصب الذي لحق بكل فرد فيهم، وعلى ما بهم من بأس وتعب إلا انهم اجتروا بحميمة بالغة أمسياتهم في الديار النائية، وراحت الأم تضفي لوحشتهم بعض المرح عندما بدأت بسرد حكاية «شرخبان وأخيها(٤)» التي لا عجب ان تقصها عليهم للمرة الألف بلا رتابة او فتور.

اضطجعوا بأحلام لا تتعدى تلك الأكمة وتلك الذرة اللذيذة وتدفأ الصغار والرضيع بحب الام المغلوبة على أمرها وبشرشف واحد حملوه معهم مع ثلاثة شراشف لفت حول

* قاص من السعودية

مخدعهم الحقير، وقد رتقت خيش أشياء السفر وغطت به الرفيق الذي بات يلوك العذق كما تفعل البهائم في اجترارها ليلا، وعبثا حاولت ان تأخذه منه، إلا أن صراخه سيعلو وسيسمعه المجاورون الغرباء.

والليل ينزف ثلث مداده الأخير كان أحد الجنود يجس بحربة بندقيته الموقد الذي تتصاعد منه أدخنة بطيئة دون أن يشعر به أحد، سوى ذلك المقيد كالدابة خارج المخدع الصغير ولم يفقه شيئا ولم يتحرك ساكنا به غير فمه الممتلئ بالزبد، ثم عاد لثكنته وقائده الذي شفي من غمه المصاب به منذ عشاء هذه الليلة.

تدارك القوم حالتهم وعكفوا على سيرتهم المعتادة بعد تأهب واستعداد تامين لتنفيذ أوامر القائد في أي لحظة لشن هجمة ضاربة على المجهولين الذين حسبوهم عدوا يتربص بهم.

لم يمسهم اذى حتى سكب الصبح نوره في المكان، وأيقظهم الرضيع بصياح ملحاح سرعان ما انقطع فجأة اذ ألقمته أمه حلمة جافة.

اتسعت عينا احمد في آثار الجندي الذي زارهم وهم رقود.. وتتبع خطواته فوجدها تتوازى مع أولى خطواته المطبوعة ذهابا وايابا باتجاه الضفة الأخرى.

عاد الرضيع لنومه، وكانت (أماجورية)(٥)- اسم الطفلة- مستلقية بلا حركة عندما نهرتها الأم عن فعل ذلك، هذا قبل أن تلامس جسدها المحموم ويفغر فاها هلعا على طفلتها، وشرعت توضح لأحمد وأخيه عبده أنه قد أصابها (الورد)(٦) بسبب أكلها القصب!

احتدم موقف عجزهم عن فعل شيء للصغيرة، وبنظرة لا تشي بأكثر من حاجتها لمساعدة الآخرين هناك، هرول أحمد إليهم واسرع بأحدهم عونا وكان يظهر من لباسه المدني انه دليل مع الجيش، ومن يدري فقد يكون والدهم هو الآخر يعمل دليلا في الصفوف الأخرى؟

(اختي محمومة ونحن لا نملك لها شيئا..) وضح له ذلك، ووجد القادم جسدها مكتظا بالحرارة، فرفع رأسه آسفا لحالها، وقال (سنقوم بما في وسعنا).

الأحوال المكشوفة لا تستدعي السؤال عن سبب كشفها، فوضعهم المزري يبين انها اسرة مهملة نزحت للغرب؛ لأن البنادق لم تترك لهم رجلا او ديارا، أو حتى الدجاجات التي أكلها التنور فور وصول أول الغزاة هناك، بذلك حدثتهم الام وهي تجزل من شكرها لهم على المساعدة لكنها لم تقل أن الغزاة قد يصلون لهذا المكان، فقد استبعدت ذلك وخاصة أنها لا تعرف من يكونون هؤلاء ولعلهم ينتمون لوطنها المفقود.. ما أدراها؟!

لم يتعرفوا على الجهات؛ ومن كان كذلك فليس بالضرورة أن يكون له وطن، فالوطن له وجهة واحدة هي القلب، وهم لا يملكون سوى القلوب المحبة للحياة، أما حاملو السلاح فلا يملكون إلا البوصلات التي تحدد وجهات الوطن، وغير ذلك النار لمن يعتدي، وهذه الأسرة لم تظهر من باطنها غير العوز.

وذكرت في معرض حديثها من وراء الحجاب ان مرافقهم، أخ لها اسمه عيسى ولا ضير منه، أما بعلها فقد اقتادوه الى مصير غير معلوم.

لم يمض يومان حتى وهبهم القائد، خيمة تليق بعض الشيء، ونصبوها فوق التلعة الحدودية ما بين مقر اقامتهم الأول وبين مقر ذلك المعسكر.

خلال اليومين التاليين على تطبيب المريضة، داوم احمد على جلب الماء من الثكنة، وبعض الفاكهة والأطعمة الاخرى من الجنود التي تسري بدواخلهم نزعات خبيثة قابض على جماحها القائد المحنك.

ظهر على الصغيرة انها تزداد مرضا يوما بعد يوم، ولم تتقدم في حالتها على ما يمكن الاطمئنان اليه.

والأم تدير ألمها بشيء من الصبر، وبقليل من العجز الذي يقاومه أحمد عبثا، ويعينهما عبده- احيانا- بمسح قدمي اخته بالماء.

تغيرت الطباع في المعسكر وراح الجنود يديرون آلاتهم السمعية بشكل لافت للنظر، وود بعضهم لو ان جوع تلك المرأة سعى إليهم.

(... ما ضر فالجوع يمخر عباب الليل احيانا في كل اتجاه، ليبيع اشرعته المهترئة على الجنود الحفاة بأبخس الأثمان، هذا كان يحدث في الجبهة الشمالية..).. فكر القائد في ذلك قبل أن يفرض قواعد صارمة على جنوده؛ للتقيد بآداب الحرب في مثل هذه الحالة، وأمرهم بتوجيه جميع مداخل المعسكر للغرب، بحيث تكون خيمة تلك الأسرة في الخلف، ولا يبقى قبالتها سوى جندي لحراسة المعسكر من الجهة الشرقية.

أحمد ابن العاشرة وعبده ابن الثامنة نزلا من أفئدة الجنود وخاصة الآباء منهم، منزلة كبيرة، اذ يتذكرون أطفالهم في ديارهم، والشوق المضطرم في عيونهم يدفعهم الى صبغ هباتهم على احمد وأخيه ومنحهما كل الأشياء التي بليت وهي في انتظار الرحيل من هنا، كالملابس الضيقة التي تناسبت مع حجم اختهما المريضة والتي اخذ منها الاعياء كل مأخذ ولم

تمنح للعطاء العجيب سوى نظرة يأس من الفرح بها!
وقد حصلا في ذات مرة على بندقيتين لا نفع منهما ورحبا بتلك الهبة ايما ترحيب كأمهما التي وجدت في هيئتهما الحارسين الوفيين، وقد عزز ذلك لديها عندما ظفرا من كرم القائد ببزة جندي مات متأثرا بجراحه قبل شهر من وصولهم، فعكفت على رتقها وعمل بزتين أخريين من قماشها تتناسبان قليلا مع طولهما، وغدوا جنديين مراسلين بين المعسكر الصديق في الضفة المجاورة وبين خيمتهما التي غدت منبرا لحياة افضل قادمة في الضفة الأخرى.
لقد حصلوا بعد شهر كامل من الرحيل على كل ما يرغبونه بلا مقابل، وكانوا يأخذون ما يجود به القائد أحيانا أو المناوب في حراسة الجهة المقابلة لهم، حتى فاض ذلك عن حاجتهم وبدأوا يدخرون لأيام لاحقة، كما كانت عليلتهم الصغيرة تدخر ابتسامتها ليوم آخر، وهذا ما تمنيهم به الأم كلما سألا عن وجهها الصغير وكلما انفجر النحيب ليلا.
في مساء مزهر بشفق ذابل حبت (اماجورية) لخارج الخيمة بجسد هزيل، ساهمة في أفق بعيد، تنظر وتشير لأمها نحو شبح مقبل نحوهم.
هلعت الأم مرتين من ابنتها مرة ومما أشارت اليه مرة أخرى. ومن خلفهما خالهما المعتوه هرعا الجنديان الصغيران لمناوب الحراسة وحذراه من القادم، فانتشر الخبر في التو واللحظة، وضج المعسكر بدمدمات الرجال والأسلحة، لكن لم تطلق رصاصة واحدة بأمر القائد حتى يقترب ذلك القادم، وسرعان ما تبين أنه لا يحمل سلاحا ولا عتادا، بل كان رجلا أعزل.
قال احمد وهو يشير بالبندقية الصدئة (أمي انه صاحب المزرعة!)
فقالت الأم للقائد (هذا يا سيدي رجل له خير علينا.. لقد وهبنا من مزرعته بعض الذرة عندما مررنا عليه اثناء سيرنا قبل شهر ونصف من الآن).
تراجع الجنود والقائد الى الخلف، وبقيت الأم مع ابنيها لاستقبال الرجل الذي سألهم ان يعطوه ما يأكله.
اقتربت البنت قليلا، واسندت جذعها الهالك الى صندوق خشبي وضعت به أدوات تلميع وتنظيف أحذية الجنود وهذه مهمة أنيطت الى أمها للقيام بها مقابل وجبتي الافطار والغداء، وكانت تمد بجهد بالغ نظرها الى أمها وكأنها تذكرها بقيمة تلك القصبة التي تسببت في مرضها هذا.
لم يغب عن بال الأم ان تنتقم من هذا الرجل الذي لم يهبها عذقات الذرة إلا بعد أن رقصت له رقصة بلادها على مضض منها وبطلب منه.
قالت له: (لن اهبك شيئا تأكله حتى تريني رقص بلادك)
عندما أكملت كلامها تذكر أين شاهد هذه المرأة وهؤلاء الصبية.
هو نفسه من طلب منها ذلك قبل شهر ونصف الشهر. وقبل أن يحرق الغزاة كل مزرعته بما فيها من محاصيل وخيرات كثيرة، وأصبح معدما ولا يملك من حطام الدنيا شيئا.
تذكر الرقصة العجيبة التي رقصتها بكل اتقان، ليس لأن الرقصة صعب أداؤها ولكن لأن كل إنسان يجيدها حتى هو- قال ذلك في صمته.
امتقع وجهه بالخجل من نفسه، وجذب من عبده البندقية الخردة ووضعها على كتفيه من الخلف وامسك بطرفيها وراح يتمايل يمنة ويسرة ويقول (الدنيا كذا وكذيه.. الدنيا كذا وكذيه)(٧)
وعلى حركته المتمايلة كدالية يداعبها الهواء، وهيئته الرثة المؤسفة، تعالت قهقهات الجنود مع قائدهم، كما ضحكت الأم وصغارها وحتى الطفلة التي أيقنت لحظتها مقدار ما قدمته الأم لهذا الرجل للحصول على طعام لهم.
أشارت لأحد الصغيرين ان يعطيه بعض زادهم المدخر، ورحل مغصوصا.
انفض الجمع كل لغايته، وبقي عيسى الذي حان شد وثاقه يحني رأسه تارة لليمين وتارة لليسار مقلدا بذلك ما رآه على الرجل من فعل غريب، ويتمتم (دادية.. دادية...) يحاول أن يردد الكلمات المصاحبة للرقصة- وهو على تلك الحالة لم يتبدل حتى سرقته عن الوجود لذة النوم وبرودة التراب في الليل الطويل!
وخصلات الفجر لم تتجدل جيدا كان دبيب غريب يهيم صداه في المكان؛ لكأنه يأذن بتمطي سيل عرمرم قادم من الجبال الشرقية البعيدة، وأدرك المعسكر أن خطرا ماحقا يثقفهم هنا، فارتجوا بالخوف، اذ ركنوا ليلة البارحة لملاه قديمة ونسوا عتاد أسلحتهم دون ترتيب!
أسرعوا لإدراك ما لا يتدارك في مثل هذه الاحوال، فلم يكتمل استعداد واحد منهم سوى القائد الذي راح يعرك مراقدهم بلا بصيرة، قلقا، مزمجرا هنا وهناك، وانضم الجنديان الصغيران بخضم المعمعة في المكان، مبدين أهبة استعدادهما للمشاركة ورد الجميل للقائد الذي رفض وجودهما داخل الثكنة وأمرهما بالعودة لوالدتهما، فقرر أحمد الصغير ان يشارك في حراسة ثغر

المخيم من الخلف مع الجندي المناوب قبالة خيمتهم، ووقف مع أخيه هناك مبتدئين صباحهم بلهو مسل كما اعتقدا، وكما رضيت أمهما بذلك!

بعيد الشروق ايقنوا ان الجبال لم تفسح لنور الشمس فقط بل ولرجال البنادق العتاة، الذين اقبل بعضهم من ناحية الأسرة، ولم يتسن للأم أن تنادي صغيريها للأوب حتى جروا الخيمة من فوقها، فادركوا صحة شكهم في أن هذه الخيمة ليست لمحاربين إذ أن معتوها يجلس خارجها، أما بقيتهم الباسلة فقد أحاطت بالمخيم من كل جوانبه وهبوا كريح حارقة اهلكتهم جميعا.

أطلق أحدهم قبل هذا العنان لبندقيته، فصوب رصاصها للجندي المناوب فأوقعه ميتا، ورصاصة نحو أحد الصغيرين لتستقر مقتلا له والآخر سبق في ركب الموت بعيدا.

خفيت عن الأم هذه الأحداث؛ لأن لعلعات الرصاص أحالت الناحية لسيل أسود ولم يتجاسر أشد الرجال بأسا على استطلاع تلك الحمى، فبقيت تدثر المريضة والرضيع بجسدها المرتعد وممسكة بأخيها المسكين الذي يصرخ بما لا يفهمه سواها وأحمد المفقود، كان يردد: (اد.. اد...) – يعني أحمد– وهذا أقصى ما يصنعه اذا داهمه مكروه لا يفقه كنهه.

والشمس ما زالت ناعسة الطرف من فوق الجبال كان الغزاة قد انتهوا من جولتهم المظفرة، وأصبح من المتعذر حتى تحديد الملامح ما بين الأشياء كالمؤن والعتاد وما بين الجثث المدماة، إذ استحال المكان لقالب أحمر!

صرخت بأحدهم: (ولداي).. هزئ بها واستطار غيظه قائلا: (هل جئنا لخيانة الوطن؟).

لم يحدد ما الوطن الذي تمت خيانته؟.. أين هذا الوطن؟.. ومن جندهما ولصالح من؟.. من هم الأعداء الحقيقيون من بين الفريقين؟.. أي الخندقين على حق؟

هذه الأسئلة بقيت كالسيوف تغمد في أحشاها، ولا تسل من هناك إلا بوجع أكبر وأعمق.

لم تول اعتبارا وهي تقطع الأرجاء نشيجا على الصغيرين وتسأل من مات منهما ومن بقي؟.. أين هما؟

بعيد الظهيرة فاق المعتوه من غيبوبته التي دخل فيها بعد ان غفلت عنه أخته وتشبث بيد أحد الغزاة صارخا به (أد.. أد..) فانهال بشراسة على رأسه بكعب البندقية التي غرته، فقد كانت تشبه بندقيتي أحمد وعبده اللتين عثر عليهما فيما بعد بين جثث الجنود الذين يلبطون في دمائهم ولم يبق منهم رطيب حلق!

أيقنت بأن هذا اليوم هو الآخر من حساب الزمن المالح، فأضافته لقائمة طويلة من أيام الألم المضاعف.

آمنت بيوم قادم قد تجد فيه شتات فؤادها، كما آمنت بابتسامة ابنتها من قبل، تلك الابتسامة التي قدمت هذا اليوم مساء، لكنها مرت كنسمة خريف تنذر بوابل السماء، وبالأجنحة التي خفقت بها من على تلك الرابية، ولم يبق سوى الجسد المسجى بلا حزن جديد، ليذوي بها في التراب سنبلة جائعة.

ولأن أحزان الحروب تحتاج لوقت أطول ويمكن استذكارها بعد زمن كبير، فقد أرجأت بعض دموعها على موت الصغيرة وعلى فقدان ولديها وولدهم، إلى أيام أخر، وعليها أن تلملم ما تستطيع للرحيل.

الشمال كان اتجاهها هذه المرة.. حملت رضيعها ونصف ما ادخروه والنصف الآخر كان مقسوما ومعلقا على طرفي بندقية أحد الصغيرين من فوق كتفي أخيها الذي لا يسعها أن تمشي قليلا حتى يوقفها بتلكئه عن المسير!

وقد ظنت أنه يود باستراحة يعيد فيها أنفاسه، فانزلت من عليه الحمل الخفيف وحررت البندقية مما علق بها لتهبه زادا يأكله، لكنها تفاجأت انه قد أخذ البندقية ووضعها على كتفيه ثم نظر لتلك الوهاد المحترقة من خلفهم وبدأ يئن بصوت أكبر كوحش جريح وكأنه يريد أن يخبرها بشيء ما.. ثم ردد: (دادية.. دا.. دية...) وهو يرقص رقصة بلادهم.

هوامش

١ – الشونة: لفظة محلية تعني مجموعة من القصب، وخضير أي أن سنابله خضراء ولم يأت وقت حصادها بعد.

٢ – الخدروشة: لفظة محلية تعني بناء هرمي صغير من الخشب والقش وأحيانا من الخرق البالية.

٣ – الشويط: لفظة محلية تعني استواء العذق المحمل بالذرة على النار.

٤ – شرخبان وأخيها: حكاية أسطورية من الجنوب تحكي أن شابا انقذ أخته من قتلها كما قرر والدها فور ولادتها تحقيقا للحلم الذي رآه في منامه، فهرب بها بعيدا، ثم أحبت شخصا وتآمرت معه على قتل أخيها.

٥ – أماجورية: تيمنا بامرأة تحمل هذا الاسم وقد اشتهرت بجمالها الفاتن في الجنوب.

٦ – الورد: لفظة محلية تعني مرض الملاريا.

٧ – كذا وكذية.. أي أن الدنيا كذا وكذا– بمعنى يوم لك ويوم عليك.

سور البيت

فاتن حمودي *

بيت وحيد.. وحيد في العراء.. وشتاء
غرفتي.. مكتبتي.. مدفأتي جمر وكستناء..
والغابة سور البيت.
ألتف بشال الوجد.. الفانوس في يدي والدهليز طويل طويل.. أنياب الخوف تنشب ذئابها.. تنهش.. وشجر الحور عار يتطاول كأنه من حكايا المردة.. باب يرتج.. عتبة تتنهد.. كيف دخلت الاعاصير كيف علقت العزلة مشانقها..
ليالي بنات آوى تنشر عواءها
أسأل البراري: هل سقف العالم مشروخ؟
الباب يتشمعني أنصت.. صوت ما على باب غرفتي.. ما هذا؟
من الذي يدق في منتصف الليل.. من..؟
أفتح الباب قليلا أفاجأ.. انه قنفذ.. يا إلهي.. لم أر قنفذا من قبل.. أغلق الباب بسرعة.. وأعود الى رائحة الشواء..
وفي صبيحة اليوم التالي أطل من الباب.. فأرى بقايا القنفذ بجانب كلبنا.. أنظر الى البستان.. أشجار العري وأوتار الريح.. الصقيع يزنر المكان.. آوي الى غرفتي أضع الحطب في المدفأة.. ينتشر الدفء مع موسيقى البوليرو..
وأغرق في ((أناشيد مالدورور)) مالدورور ما تلك الأحلام السريالية.. أي أمراض داخل البطل.. أمضي من وحشة الى أخرى.. وحشة الكتابة.. وحشة المكان.. أمضي الى الطفلة داخلي.. أتذكر أحلامها الرومانسية غرفة صغيرة وحنونة.. مكتبة وموسيقى طبيعة، وصوت مطر هاطل أقول:: ألا يكفي كل هذا الجمال أقول لها: تعودي على جو الريف.. وحشة البرد.. ولا أدري كيف أتت الأصوات من كل درب...
صوت الريح عبر الشجر.. صوت... صوت وأصداء..
هذا صوت الشاعر سعدي يوسف.. يأتي من الذاكرة صوت أشبه بالهمس.. مسكون بحزن مكسور وطفولة لانهائية.. يقول ما أشبه هذا المكان بجيكور السياب.. صوت تقصف الحطب في المدفأة.. والجمر على اللسان.. والكستناء والجوز.. وسعدي يوسف يشوي اللحم على سيخ الخشب رذاذ المطر.. وإيرين باباس تصدح بالأوديسة.. موسيقى فانجيلس تجعل المكان.. الغرفة أشبه بمعبد ريفي.
تتردد الأصوات.. والنهار يبدد الوحشة.. الشعر الأصدقاء وصوت أيفا وحسان.. وسيف الرحبي.. يتأبط كتابا عن الفن لدولا كروا كتب عليه الى ايفا.. وايفا لا تزال في الشهر السابع.. كأنه يقول تلك الطفلة ستحمل الريشة وترسم.. ستخلط الألوان الخشبية على أطراف لسانها وسترسم الإفريقي والأم الكبرى.. يا الله كيف تتبدد الوحشة وتتحول الغرفة وأرض الدار والشجر وأصيص الزرع والشحرور وصوت المطر الهاطل إلى عشق حميمي يبدد وحشة المكان ويزرع شتلاتٍ لأيامنا القادمة.
وأنت يا أماه يا حنونة لماذا ترتدين الصمت وتتركين الضفائر والشريطة الحمراء على وجه حصان يصهل ببوسات الحنين.

* قاصة من سوريا

مهرجان مسقط السينمائي

والحلم بالفيلم العُمـــاني

سعدت كما سعد غيري بانطلاق مهرجان مسقط السينمائي الأول أو (الثاني) خلال الفترة من ٢٠ وحتى ٢٧ يناير الماضي. هذه السعادة حقيقية بقدر ما عبرت عن فرح يخامر كل مثقف وأديب ومهتم بالابداع..

أشير أولا الى اهمية هذا المهرجان وغيره من المهرجانات والفعاليات الثقافية وضرورة انجاحها واستمراريتها ودعمها ماديا ومعنويا حكوميا وأهليا.

والاشارات الايجابية التي ذكرتها اللجنة المنظمة حول المهرجان بأنه حقق نجاحا كبيرا حسبما ذكر لاحقا وعبر وسائل الاعلام وكذلك خلال الاجتماعات التحضيرية للمهرجان (الثالث) بنادي الصحافة في شهر فبراير الماضي بمشاركة دولية وحضور سينمائي مكثف وتقديم الجوائز «الخنجر الذهبي».

كما إنني أحيي القائمين على تنظيمه لانه بصراحة كما نعرف ويعرف الجميع ان العمل ليس هينا.

هذا التقديم للجهود المشكورة التي بذلها الاعضاء المنظمون ليست كافية لانجاح المهرجان لنقول أنّ لدينا مهرجانا سينمائيا.

فنجاح المهرجان الحقيقي يرتبط بشروط تنظيمية وفنية ومشاركة محلية مهما كانت نسبتها وحضورها.

اذا كان المهرجان قد خطا خطوة أولى في الطريق الصح. فالطريق الصحيح يتطلب وجود آليات ورؤى وتصورات مهما كانت، وأقول بدائية للفعل السينمائي الحقيقي في سلطنة عُمان.

حيث إنه لا يعقل بتاتا ألا يوجد فيلم سينمائي واحد مهما كان نوعه في السلطنة حتى الآن. هناك بعض المحاولات البسيطة جدا من أصدقاء شاهدنا لهم تلك المحاولات الجادة. وقد توقفت منذ زمن.

كما انه توجد بعض الافلام التسجيلية قام بها بعض العاملين والرحالة الاجانب خلال اقامتهم في عُمان.

فالاشتغال في مجال العمل السينمائي ليس سهلا من عدة وجوه.. حيث لا توجد أندية سينمائية، ولا توجد مؤسسات تنشط في هذا الحقل المتشابك والمعقد والجماعي وغير المربح في نظر أولئك البشر الذين ينظرون إلى الابداع عموما بعين الربح والخسارة.

كما ان العوامل البيئية والاجتماعية لا تساعد حقيقة في انتشار الفن السابع. وقد وصلت الحالة في مرحلة انتشار الفيديو ان تحولت القاعات السينمائية التي بنيت بداية السبعينات من القرن الماضي والتي

تعرض الأفلام الهندية- الامريكية على غالبيتها وبنسبة أقل العربية (المصرية) الى محلات (سوبر ماركت) أو عمارات لقاطنين من شتى أرجاء المعمورة. وقد اندثرت تلك الحيطان البيضاء التي تسمرت عليها أعيننا من لحظة تسلسل الأسماء وظهور (الحرامية) وانتصار (البطل) في تلك الافلام قبل ثلاثة عقود.

وحتى لا يتم التجاوز على مقومات الفعل السينمائي وليس الواقعي واشكالاته فقط، أشير هنا وهذه ليست وصايا، الى ان البداية المنطقية والواقعية من حيث الحال بالنسبة للسينما في عُمان تتمثل كالتالي: كيف يقام مهرجان سينمائي أول أو مهرجان ثان دون أن يعرض فيه فيلم سينمائي عماني أو عماني مشترك مهما كان نوعه روائيا أو تسجيليا.

وهنا أتصور نفسي أحد ضيوف مهرجان مسقط السينمائي.. ماذا ستكون ردة فعلي تجاه مهرجان مدعو له دون أن أشاهد فيلما كما قلت وطنيا مهما كان نوعه: في المسابقة الرسمية- خارج المسابقة- على الهامش- على الحيطان، لمكان يحتضن مهرجانا تقدم فيه جوائز مشمولا بحضور مكثف وتغطية اعلامية واسعة ولجنة تحكيم.

وهنا أطرح تساؤلا: جل القائمين على تنظيم المهرجان من خريجي المعاهد السينمائية عربية- دولية؟ ومعظمهم لهم مشاركات وأعمال درامية تليفزيونية والاخراج التليفزيوني - ومعظمهم أيضا يعملون كمنتسبين للعمل بالتليفزيون. أقول، لماذا لم يبدأ المهرجان خطواته الأولى بالأفلام التسجيلية تحت عنوان «مهرجان مسقط للاشرطة التسجيلية» ويتم تطوير المهرجان تدريجيا خلال فترة زمنية لنقل ثلاث أو اربع سنوات ليصبح حاملا نفس الاسم الحالي ثم تطور الفكرة الى «مهرجان مسقط السينمائي الدولي» وهكذا.

أعرف ان السينما لغتها الخيال والحلم، والاشتغال في الخيال الخصب. كما في فيلم «برادايس» الايطالي.

أود بداية أن اشير الى نقطة مهمة وهي الأفلام التسجيلية. فـ٩٥٪ من المخرجين السينمائيين في كل دول العالم بدأوا أعمالهم السينمائية اخراجا في تلك الأفلام. وقد أشرت مرة في نادي الصحافة أيام تبنيه عروض جادة لبعض الأفلام ومناقشتها وكذلك التقائي ببعض الاصدقاء المخرجين، منهم منظمون لهذا المهرجان بأن بدايتهم الحقيقية والطبيعية مع الطبيعة والحياة وان نشاطهم المتميز إن أرادوا سيكون في هذا المجال «الأفلام التسجيلية» وهذا كما لا يخفى على أحد لسهولة الاشتغال فيها.

كما ان عُمان كانت ولا تزال مكانا مغريا للاشتغال في مجال الافلام التسجيلية، صحيح أن تغيرات الحياة المدنية والمدينية ورغبة القرية بالتمثل بالمدينة ضيّع الفرص في بعض الاحيان لبؤرة العين السينمائية، لكن هناك فرصا لا تعدم وما زالت طرية للتسجيل والمتابعة والرصد.

أتمنى أن ينطلق مهرجان مسقط السينمائي في دورته الثالثة في موعده- يناير ٢٠٠٣م وقد استعدت الهيئات المنظمة له وكذلك المهتمون بتنظيمه وقد اكتملت استعداداتهم للاعلان عن مشاركة عروض عمانية في هذا المهرجان وإلا فإن استمراره سيكون دون معنى.

في الختام ليس مهما التوأمة بين مهرجانات أخرى أو تدويل المهرجان . المهم، هل سيكون للفيلم العُماني - مهما كان - نوعه حضور في المهرجان القادم أم لا؟؟!.

ط.م

بلاغة البناء الدرامي في

ديوان الكتاب لأدونيس

خالد زغريت*

يبدو أن الشاعر المرموق أدونيس اعتاد وعودنا مع كل نتاج ابداعي جديد له على العودة الى الاجتهاد في فك التباس أطروحاته التحديثية إذ لا يهن ولا يتهاون في تطوير وتجديد أفق هذه الاشكالية، فها هو في ديوانه الجديد.

(الكتاب- الأمس الآن المكان، الآن- مخطوطة تنسب إلى المتنبي، يحققها وينشرها ادونيس)(١) يدفع الكتابة الشعرية الى أقصى اختراق حدودها وتجنيسها الابداعي إذ نشعر في هذا الكتاب اننا (أمام مسرح تاريخي- انطولوجي- يقف عليه راو، ساردا وقائع وأحداثا بلغته الخاصة، ثم يأتي شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلالي مستقل. أخيرا سيكون هناك شخص ثالث، سيقبع خلف هاتين الشخصيتين وراء الكواليس، قاطعا سير المسرحية/ الرواية بتدخله المتواصل في أحداثها المتسلسلة، وذلك كي يفسر ويشرح ويفك ما عجم وغلق واستتر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة) (٢)، هذا يعني أن ادونيس يؤسس لمعالم شعرية تتخذ من البنية الدرامية مجالا حيويا لتشكيل مداها وتحويل المنظومة المعرفية التي يزجها في متن المادة الشعرية الى بنية فنية جديدة يدفعها إلى مخيلة السرد الدرامي للذات والموضوع والتاريخ الذي يحول أحداثه الى مرآة يحاكم فيها سيرورة وجوده.

(هوذا أمامك باب التاريخ

اخلع نعليك

يمينا يسارا استقم

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية ليس صعبا أن نتخيل قبرا يتكلم وحيدا قبرا، آخر ينخرط في حوار آخر ينتمي الى جوقة- متن- هل التاريخ تجاعيد في وجه الفجر؟

- هل التاريخ

- مسرح دمي

- وفقاعات؟- حاشية)(٣)

هكذا يقيم ادونيس تفاعل عناصر البنية الدرامية في خطابه الشعري من خلال (التفاعل بين خطاب الرواية وخطاب الذات بين مشاهد القتل عبر تاريخ عريض وحالات المنفى الداخلي، يصعب ان نقرأه في ضوء مفهوم القصيدة)(٤).

ما لم تتحول الى مسرحية تطل بوعي نافذ على شرفات الزمن فتسير أبعاده بأدائها الدرامي المتملك لجهات ابداعية مفتوحة لا يفتر سعيها في ايقاظ الروح المفتونة بكيمياء ميتافيزيق الوجدان الشرقي وحالات توتره باشراقاته الجياشة التي تنجز نبوءتها في اللغة المعرفية العابرة الى تخوم الفن الشعري الجديد، الذي يريد من خلاله ادونيس أن (يسير الخطاب في الكتاب وفق منطق نقل الكتابة من الحنين الى المأساوي، الذي يحكم العمل، يظهر في كل من خطاب الرواية وخطاب الذات معا).(٥)

حيث تجد الروح الجديدة منشوْها في جملة علائق لغوية وصورية وخروقات فلسفية هي البعد الرئيسي لشعرية الديوان/ الكتاب، فالفلسفة فيه (تتدفق من مقاطع شعرية عديدة في صورة تحريض للقارئ على طرح الأسئلة الفلسفية الصعبة أو صورة استنفار لحسه الفلسفي النقدي في صورة أفكار فلسفية) (٦) ينقلها الحوار الدرامي الى أفق للمخيلة الشعرية المسائلة:

(أتنور: هذا المدى كتل من شرر

تتفتت بين صدور البشر أتراها الحياة ضياء- بنو آدم يطفئون شراراته؟

كي أظل بعيدا، غريبا

اخذتني إلى بيتها كلمات

وسقتني إكسير أعشابها

زمن- جالس

مثل طفل على ركبتيَّ، ليقرأ ما يكتب الفضاء

في دفاتر مسروقة

من جيوب السماء) (٧)

هكذا تتوارى الفلسفة في بنية الشعرية محركا لتوليد مطيتها بأجنحة الروح التي تصير لغة عابرة لأسرار الجمال الكوني الذي لا تطال ذرا وضاءته إلا بالأسئلة المتناغمة بتخيلاتها الفريدة في طوفانها في جهات الزمن بحضوره المكاني الذي يمنحه جمالية إثارته للتاريخ الذي يكون الذات شعريا من خلال حراكها الدرامي بين الداخل والخارج بين الزمان والمكان بين الروح والمادة بين التاريخ وتخيله:

* شاعر من سوريا.

(تاريخي بدء كل غريب بدء
حولي، هذه اللحظة، موج
لا تعرف كيف تسافر فيه
سفن المعنى
نحو الأشياء، والأسماء
كن، يا جسدي، نورا
وتبدد
في هذي الأرجاء) (٨)

إنها مدارات صيرورة الذات في التحول من التاريخ نحو اكتناه الآخر والتجلي به عبر توقيعه درامية مقتصدة البناء رشيقة الانسياب الذي يتحرك ايقاعيا على صهوة سؤال فلسفة سابر لمعدن سر المحلوم الصوفي الدائب التحول عن استقرار يمركز ماهيته الملموسة لأنه ماهية ضوئية تتعرف على جباله المخيلة فقط ولكنها لا تطال شموخها إلا باستعادتها على هيئة أخرى تلك هي دراما الامتاع الذي لا يجسد إلا في مرايا الغوايات الأصيلة في الانسان منذ تفاحته الأولى التي أظمأته رائحتها فلم يشرب إلا السراب ان هذا السمو المؤسطر لهيئة الروح التي يستخرجها الخطاب الشعري الادونيسي من مادتها التاريخية يجسد بلاغة إثم التحليق عاليا عاليا في فضاء الأسئلة الوجودية الكونية التي يؤول الشاعر معنى وجوده فيه:

(دوار الشمس نقائض علم
ونقائض قول:
كم أشبهه
لكن حياتي مثل كلامي تأويل.
كيف هل قلت إني أهذي؟
ربما ربما
ألهذا
فاتني أن أقول الحجر
جالس- يتقيأ وجهي، ألهذا
فاتني أن أحيي هذا الصباح الذي يتلبس حزني
وأحيي الشجر) (٩)

يسعى الحوار الدرامي الذي تبنى عليه شعرية الأسئلة المعرفية والفلسفية في كتاب ادونيس إلى اجتراح بلاغة فنية جديدة للقصيدة إذ لم تتخل القصيدة المعاصرة في بنائها الحديث للشعرية عن البلاغة بمعناها الجمالي إنما راحت تستحدث أساليب جديدة مستمدة من فنون أخرى كما رأينا في كتاب أدونيس الذي أقام بلاغة يقظة السرد حينا والدراما أحيانا أغلب فالبلاغة عنده انفتاح للمعنى العميق للبلاغة- الامتلاء الجمالي/ التأثيري/ التعبيري أي بلوغ الشيء ذروته مما يهيئ له قدرة التبليغ البالغ أي تحقيق امتلاء تعبيري جمالي للمتلقي وإدهاشه فالدراما في قصيدة أدونيس حالة ايقاظ متوتر للشعرية عبر يقظة التخييل وجمالياته إنها إيقاظ الحواس والحساسيات للامتلاء ببلاغة الجمال الشعري الذي يؤدي دوره بهذا التبليغ المدهش للابداع الشعري:

(قل لماذا تخاف من القرمطي؟
أهو السيف؟ لكن سيف الخليفة أمضى
أهو البطش؟ لكن بطش الخليفة أدهى
أم تخاف من الموت؟ انظر حولك- في الماء، في
الخبز- خير وأولى
أن تخاف من الفقر، وافرح
لأبابيل حمدان قرمط في
عصفها البهي) (١٠)

تنشأ بلاغة الدراما هنا من خصوبة المخيلة التي توجه التاريخ الى حديقة للانزياح الادهاشي لتأويل الأحداث الذي يفجر فيها حياة تنشر أنوار مخيلتها التي توقظ تخيلنا وحواسنا الجمالية هكذا تتمايز بلاغة الحوار الدرامي في بناء قصيدة أدونيس بأنوارها المشرقة على آفاق ابداعية تخصب النص عبر تحريره لإشراق التفاعل الشعري الداخلي والخارجي فيعمل على تبيئة النص وفق مستويات ذاكرة المتلقي ثقافيا وفنيا فجعل الدراما البنائية في القصيدة بديلا للبلاغة القديمة وفضاء جديدا لاعادة انتاجها الجمالي عصريا مما يجعلها تنسجم مع الكون الجمالي المسجل لزمنه الراهن وهكذا يحقق أدونيس في توجهه الشعري الجديد المعنى الفني والجمالي والابداعي في نصه لعنوان ديوانه (الكتاب- الأمس الآن المكان، الآن- مخطوطة تنسب إلى المتنبي، يحققها وينشرها أدونيس).

الهوامش

١ – أدونيس: الكتاب- الأمس الآن المكان، الآن- مخطوطة تنسب الى المتنبي، يحققها وينشرها أدونيس، ط١، دار الساقي، بيروت لبنان، ١٩٩٥.

٢ – رياض العبيد: السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢٧٧.

٣ – أدونيس، الكتاب، ص١٦٧.

٤ – محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢٦٨.

٥ – محمد بنيس: أدونيس ومغامرة، الكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢٦٩.

٦ – عادل ضاهر: قراءة فلسفية للكتاب، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص٢٨٧.

٧ – أدونيس: الكتاب، ص٢٣.

٨ – أدونيس: الكتاب، ص١٩٣.

٩ – أدونيس: الكتاب، ص٣١٦- ٣١٧.

١٠ – أدونيس: الكتاب، ص٦٩.

الثقافة العمانية مسيرتها وإنجازاتها

أين دور الأثرياء في دعم الثقافة العمانية؟!*

أحمد الفلاحي*

إن الثقافة هي عنوان التقدم لأمة من الأمم فإذا رأينا ثقافة نشطة مزدهرة في بلد ما علمنا من فورنا أن ذلك البلد يعيش حالة من التقدم والنهوض والتطور.

ومسيرة ثقافتنا العمانية مرت بمراحل مختلفة خلال العقود الثلاثة الماضية. ولعلني لن أكون مادحا ومجاملا وربما كذلك لن اكون ناقدا ولكني سأحاول أن أتتبع الأمور كما هي في أرض الواقع داعيا في الوقت نفسه الى ضرورة أن نتأمل أحوالنا بصدق وألا نغمض أعيننا عن الأخطاء والقصور. واحسب أن من نظم هذا المهرجان يسعده النقد أكثر مما تسعده المبالغة والإطراء.

إذن عن الثقافة الحديثة في عُمان نتحدث.

الثقافة الحديثة في عمان مسيرة امتدت ووصلت اليوم الى الثلاثين من عمرها وهو عمر اكتمال الشباب ونضجه وزهوه وتألقه فهل بلغت ثقافتنا فعلا مبلغ الشباب الفتي الناضج؟ والفتوة والنضوج من علائمهما الحركة والانسياب والتدفق والحيوية في أجلى صورها. ان كانت الثقافة في وطننا قد تجاوزت صباها ومراهقتها وتوسطت مرحلة الشباب في أوجه ونضارته كما تنبئنا عن ذلك العقود الثلاثة التي مرت من أعوامها؟ فما آية ذلك وما برهانه؟ ثلاثون عاما مضت وهو عمر يشتد فيه العود لكائن حي وتقوى جذوره وفروعه. فهل استطاعت ثقافتنا ان تنمو وتشب وان تقطع مراحل عمرها كما هو حال الكائنات وشأنها؟ أم أن أعوامها تسارعت في المسيرة وظلت هي هناك قابعة في مهد طفولتها لم تستطع الافلات من شباك الشرنقة الأولى فأمست متعسرة النمو تسبقها أعوامها. عمرها عمر الشباب الفتي وجسمها وعقلها معلق بأطوار الطفولة ومرحلتها؟ ذاك سؤال وليس جوابا. تساؤل وليس توصيفا او تقريرا.

قبل ١٩٧٠ كانت هناك ملامح من الثقافة الحديثة تحاول اختراق الجدران الصماء بإظهار عيدانها الغضة اللينة فالقة الأرض الصلبة ساعية لتحدي الأسوار المنيعة تطل ملتمعة بين الفينة البعيدة والأخرى في صحافة بيروت والقاهرة ودمشق وبغداد ومنابر هذه المدن الثقافية من خلال أسماء كمحمد أمين عبدالله وعبدالله الطائي ومحمود الخصيبي وقبلهم الشيخ أبومسلم الذي نشر في القاهرة في صحيفة «المؤيد» في ١٩٠٩م وفي «الاهرام» بعيد ذلك ثم في «مجلة الكويت» في وقت لاحق. والشيخ سليمان بن ناصر اللمكي الذي نشر في «الهلال» القاهرية في ١٩٠٧ والأقلام التي بزغت أنجمها في زنجبار منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وهي أقلام عدت بالعشرات ومازال الكثير من ابداعاتها ينام في المخازن لم تمتد إليه الأيدي لإبرازه وإظهاره أمامنا وأمام ناشئتنا في بلادنا هذه وفي الوطن العربي كله.

ومن أبرز هؤلاء الشيخ هاشل بن راشد المسكري الذي أثرى صحافة عمان في زنجبار بكتاباته وكان له ولزملائه الدور المهم في انبثاق الثقافة الجديدة بتلك الفترة. ولقد كشف صديقنا الباحث الأكاديمي الجاد محسن الكندي عن جانب من ذلك في كتابه القيم الموثق الذي صدر مؤخرا في بيروت عن الصحافة العمانية المهاجرة.

تلك كانت الالتماعات الأولى ثم توالت محاولات كسر العزلة حيث نشر عبدالله الطائي في «الرسالة» القاهرية تعقيباته على الدكتور زكي مبارك في أربعينات القرن الماضي وتواصلت المحاولات حتى نهاية العقد السادس من ذلك القرن.

قصائد ومقالات وابداعات تتسلل نحو الصحافة العربية في الخليج وفي اقطار الوطن العربي الأخرى.

وكتب مخطوطة أخذت نفسها ومضت لتصدر في دمشق

---

* ألقيت بندوة (عُمان.. في القرن الحادي والعشرين).

* كاتب من سلطنة عُمان

والقاهرة وغيرهما من عواصم العرب.
كان ذلك قبل عام ١٩٧٠ أما بعد ذلك فقد انفتحت الأسوار وبدأت عناصر الثقافة تبرز وتحاول التشكل وتدافعت أقلام كثيرة تخط سطورها ابداعا محضا أو مقترحات وتصورات وتمنيات. وفي عام ١٩٧٠ ذاته أطلق الوزير المرحوم عبدالله الطائي بشارته لأهل الثقافة معلنا أن من أولويات وزارته انشاء مجلة ثقافية شهرية واقامة مهرجان سنوي للشعر. وكان وقتها وزيرا للاعلام وكانت الثقافة من ضمن مسؤوليات وزارته ولكن البشارة لم تتحقق للأسف حتى الآن بالنسبة للمجلة وتحققت قبل عامين فقط بالنسبة لمهرجان الشعر.
ومنذ ذلك الحين والآمال تتصاعد نحو أفق عماني مشرق بأضواء الثقافة ومصابيحها وقد توالت مشروعات وقدمت اجتهادات وآراء تنبع كلها من الادراك العميق لأهمية الثقافة في هذا البلد ولمكانتها المتجذرة في تربته.
ثقافة تراكمت عبر القرون بألوان وصفات كثيرة تركت في الناس بصماتها واضحة جلية. وأعطت المكان سمة خاصة به تميزه عن غيره من الأمكنة. تميز الجزء من الكل وليس تميز الضد عن الضد. تميز يدنيه ويقربه من منبع ثقافته العربية الخصب ولا يقصيه عنه. تميز الفرع الممتد من الشجرة الكبرى الذي يمتص غذاءه منها ولكنه يزهر حين يزهر برائحة قد يكون شذاها يختلف قليلا ويثمر يوم يثمر ثمرة تضيف الى مذاقات الثمار الأخرى لبقية الفروع مذاقا جديدا. تميز يقوي الروابط وينميها ولا ينفصل عنها.
هكذا بدأ الناس يسعون للثقافة ويحاولون من أجلها. وهكذا بدأت الاجهزة الحكومية والأهلية واحدة بعد اخرى تقدم اسهاماتها قلت أو كثرت. الإذاعة ثم التليفزيون ثم الأندية ثم أقسام الثقافة في قطاع الشباب ثم وزارة التراث والثقافة ثم جامعة السلطان قابوس ثم بلدية مسقط وكذلك النادي الثقافي والمنتدى الأدبي ونادي الصحافة والصحافة المحلية وفرق المسرح الأهلية وجمعية الفنون التشكيلية والفرق الموسيقية ومنها الفرقة السيمفونية وشقيقاتها ومركز الموسيقى العمانية التقليدية وكليات التربية وكليات عمان الفنية الصناعية ومؤسسات أخرى عديدة رسمية وأهلية. منها مكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي التي قدمت مساهمات مشكورة في تحقيق بعض المخطوطات النادرة وطباعتها ومكتبة الإمام نور الدين السالمي بكنوزها النفيسة ومكتبة الشيخ سالم بن حمد الحارثي بوثائقها المهمة ومخطوطاتها القيمة والمكتبات الخاصة الأخرى.

وبعض الأندية الرياضية التي أفردت للثقافة حيزا أوسع وأكثر تميزا عن غيرها. ومن نماذجها نادي المضيرب ونادي بهلاء ونادي الحمراء ونادي عبري ونادي النصر ونادي عمان والنادي الاهلي ونادي العروبة وأندية أخرى. وتفاوتت في حجم الأنشطة ونوعيتها وعددها. وكذلك أندية الطلبة العمانيين وتجمعاتهم في الخارج التي كانت لها اسهاماتها الثقافية الملحوظة.
وهناك تجربة «النادي الوطني الثقافي» ومجلته– الثقافة الجديدة– وأنشطته المختلفة في الندوات والمحاضرات والفن التشكيلي وحتى الموسيقى وقد أنشئ هذا النادي في مطرح عام ١٩٧٤ وتضافر على انشائه نفر من المهتمين بإبراز عناصر الثقافة العصرية في المجتمع والتركيز عليها. من الأجيال الجديدة التي كانت ماتزال في يفاعة الشباب ومن أولئك الذين سبقوهم عمرا وتجربة. منهم من حلقت الآن أرواحهم مسافرة في واسع الفضاءات الرحبة مستريحة في رحاب السماء العالية. من أمثال خميس بن حارب الحوسني ومحمود الخصيبي وعبدالله بن صخر العامري، ومنهم من لايزال يكابد هموم العيش ويخوض غمرات الحياة وأعاصيرها من أمثال حمد الراشدي ويحيى السليمي وأحمد الفلاحي وعديد من رفاقهم.
وقبل هذا كان النادي العربي الذي ظهر في ثلاثينات القرن الماضي مستهدفا الثقافة الحديثة ومجالاتها وليس من معلومات عنه لدينا سوى ذكر الأستاذ عبدالله الطائي والأستاذ مبارك الخاطر الباحث البحريني له في إشارة خاطفة لا تعطي أي بيان مفصل.
وكذلك جهود فردية بذلها أشخاص بعينهم في خدمة الثقافة منهم على سبيل المثال لا الحصر السيد محمد بن أحمد البوسعيدي والشيخ هاشل بن راشد المسكري والشيخ محمد السالمي والشيخ سالم بن حمد الحارثي والأستاذ عبدالله بن صخر العامري والأستاذ علي بن محسن آل حفيظ في ظفار والشيخ محمد المدحاني في مسندم والفنان ربيع بن عنبر في صور.
ولا ننسى كذلك السيد عبدالله بن حمد البوسعيدي سفيرنا السابق في مصر والصالون الثقافي الذي كان يقيمه في القاهرة (صالون الفراهيدي) الذي كان معلما ثقافيا عمانيا بحق في قاهرة المعز تلك المدينة العربية الغنية بالثقافة والفكر. وعلى أثره مقتديا به ومقتفيا خطاه جاء الصالون الثقافي الذي يقيمه سفيرنا في الأردن الأستاذ حمد بن هلال المعمري في العاصمة الأردنية عمان. وقبلهما كانت الندوة

الأسبوعية التي كان يقيمها في بيته الشيخ عبدالله بن علي الخليلي. وعشرات من أمثال هؤلاء.

مؤسسات وأفراد، وأجهزة وجماعات، مسيرة استمرت واتصلت على مدى السنين تكمل الارهاصات التي بدأت قبل ذلك بكثير. ولكن ما هي الحصيلة؟ ما هو المستوى الذي وصلناه؟ ما هي الدرجة التي أمكننا الصعود إليها من درجات السلم؟ بعد كل هذه المحاولات. ما هي النجاحات التي حققناها؟ وما هي الانجازات التي أحرزناها؟ وما هي الجوائز التي فزنا بها؟ ما هي الثمار التي جنينا؟ وما هي الغلال التي حصدنا؟ وما هي الأشواط التي قطعنا؟ واين نحن اليوم. هل اقتربنا من الوصول إلى طموحات كنا نبتغيها؟ هل أدركنا من الأماني ما كنا به نحلم؟ هل كان الحصاد المتحقق يتناسب مع عمر الثلاثين الذي هو عمر الفتوة والشباب والعطاء السخي؟ تلك أسئلة لابد من طرحها وتأملها في ضوء الحقيقة والواقع. ولعلني أبادر وأقول أن ما تحقق كان شيئا طيبا وإن لم يكن بقدر الطموح ولا بقدر الامكانيات ولا بقدر عظمة الموروث الذي يفترض أن تكون سعته وحجمه الدافع والحافز والمحرك لما هو أكثر وأكبر مما تحقق.

* مئات من المخطوطات كانت على وشك الاندثار ظهرت مطبوعة يتداول نسخها الألوف بعد ان تم تداركها قبل أن تلحق بمئات من مثيلاتها طحنها الزمن ولم نعد اليوم نسمع إلا بأسمائها وكثير منها لعله غاب حتى اسمه المجرد وان كنا نتمنى لو أنها حققت تحقيقا جيدا. كما حصل في كتاب الابانة مثلا.

* مناثر من القصور والحصون التي تؤرخ للماضي المجيد اصابتها الأيام بدواهيها وأثرت في ثباتها وشموخها وجمال بنيانها استعادت ألقها وبهاءها بعد أن جرى ترميمها. ولو ان ترميم بعضها رآه بعضهم أقل مما كان ينتظر ولكننا نقول إن الاسراع في ترميمها لعله كان السبب في النقصان.

* متاحف متعددة ومتخصصة تتحدث عن البلد والناس في الأزمنة البعيدة وتعكس أحوال البيئة وتنوعها، تعد من الانجازات التي تحققت ضمن المسيرة الثقافية.

* ترجمة بعض الكتب غير العربية مما يخص تراثنا وأعلامنا وثقافتنا وبلادنا.

* معارض مهمة تقام في شرق الدنيا وغربها مرة هنا ومرة هناك تحكي قصة عمان وأخبارها.

* استضافة محاضرات وأنشطة وندوات تتعلق بالثقافة والفكر والأدب بين فترة وأخرى.

* ندوات الأعلام والشخصيات البارزة في تاريخنا يقيمها المنتدى الأدبي وندوات أخرى مثلها عن شهيرات المدن كصحار ونزوى وصور وظفار وعبري وغيرها مما لعله سيأتي.

* اكتشاف العديد من المواقع الأثرية المهمة في مناطق متعددة من عمان، وعمان كلها آثار وتراث طمرت الرمال الكثير منه تحت طبقاتها المتراكمة عبر السنين.

* معرض مسقط للكتاب وهو معرض أخذ يتلمس طريقه بين معارض الكتب العربية وان كانت خطواته مازالت في بداية الطريق. ويفتقر للأسف للأنشطة الثقافية التي تصحب مثل هذه المعارض في العادة من الندوات والامسيات والمحاضرات والمناقشات وتلك مسألة لابد من التنبه لها في دورات المعرض القادمة. بالإضافة الى معوقات وإشكالات أخرى تواجه المعرض وتنتظر الحل.

* مهرجان الشعر العماني وهو مسابقة أدبية كبرى تعيشها البلاد في احتفالية زاهية وتمنح فيها الجوائز للفائزين.

* مهرجان الأغنية العمانية وما يسعى له من تطوير للأغنية والارتقاء بها وإن رأى أهل الفن انه لم يزل دون الطموح ولكن من سار على الدرب وصل.

* مهرجان الشعر العربي الأول والثاني الذي تحول بعد ذلك الى مهرجان خاص بالشاعرات العربيات تحت اسم «مهرجان الخنساء».

* مهرجان بلدية مسقط الكبير الضخم الذي علت فيه أصوات الثقافة وتدافعت أشرعتها من النحت والرسم والموسيقى والمسرح والسينما والشعر والمحاضرات والأزياء والفلكلور في تنوع متكامل هو الأرقى والأجمل حتى الآن في مناشط الثقافة ومكاسبها.

* الندوات العديدة المتنوعة في جامعة السلطان قابوس وفي كليات التربية وكليات عمان الفنية ونادي الصحافة وكلية الشريعة.

* ما يقوم به قطاع الثقافة في هيئة الشباب من ندوات ومحاضرات ومهرجانات ومسابقات مسرحية وتشكيلية وشعرية وقصصية وبحثية وعلمية من خلال مسرح الشباب ومرسم الشباب والنادي العلمي ودائرة النشاط الفني والثقافي.

* ما تقوم به فرق المسرح الأهلية من جهود مشكورة في سبيل تطوير المسرح والارتقاء به على قلة امكانياتها وانعدام الدعم لها.

* وكذلك ما تقوم به جمعية الفنون التشكيلية وما يقوم به مركز عمان للموسيقى التقليدية والفرق الموسيقية المتخصصة الأخرى.

* وما تقوم به الاذاعة ويقوم به التليفزيون وتقوم به الأندية وجمعيات المرأة وغرفة التجارة والصناعة والمكتبات الخاصة ووزارات الأوقاف والتعليم العالي والتربية والتعليم والتنمية الاجتماعية وغيرها من المؤسسات والجهات الرسمية والأهلية وفي المقدمة منها وزارة التراث التي لها الشأن الأول في ما يخص الثقافة ويعنيها.

* كل هذا اضافة مهمة للثقافة ولبنات تتكامل مع بعضها لتشكل الأساس والركائز التي تنهض عليها الاعمدة ويقوم بها البناء. ولكن هل هذا هو كل الطموح؟ هل هذه الشذرات المتفرقة التي تلوح من هنا أو هناك هو البناء الثقافي المكين الذي يعبر عن إرث عمان وحضارتها وفكرها وإنسانها؟ ذلك سؤال أتركه من غير جواب واتجه بسرعة وأقول إذا كانت الثقافة الحديثة في المصطلح الذي نتخاطب به اليوم تتمثل ملامحها الغالبة في المسرح وفي السينما وفي الفن التشكيلي بأنواعه وفروعه. وفي المواسم الثقافية، وفي المحاضرات والمؤتمرات والندوات المتخصصة، وفي الموسيقى وفي الفلكلور، وفي المجلات الثقافية، وفي الكتاب الحديث (القصة والرواية والمسرحية والمقال والنقد والشعر الجديد) وفي المكتبات العامة وفي المراكز الثقافية التي تتربى فيها الثقافة وتنمو. وفي الجوائز الثقافية، وفي مختلف فروع الابداع من المكتوب الى المشخص إلى المرسوم، وفي اتحادات وروابط وتجمعات الكتاب والفنانين والمثقفين. إذا كانت هذه هي ملامح الثقافة العصرية كما تعبر عنها كلمة (ثقافة) في مفهوم لغتنا اليوم فهل ترانا نشتط أو نبالغ إذا قلنا أن ثقافتنا العمانية مازالت في خطوتها الأولى وان ما تم انجازه خلال العقود الثلاثة الماضية يظل في أدنى المراتب وفي أولى درجات السلم الطويل الكثير الدرجات. وأقل بكثير من مستوى الطموح.

* إننا نرى أن على الجهات المعنية بالثقافة رسمية كانت أو أهلية أن تقترب أكثر من شباب المثقفين والمبدعين وان توثق العلاقة معهم وتستعين بهم في فعالياتها وتصغي لآرائهم ومقترحاتهم وتعمل لتوظيفهم في اجهزة الثقافة وتسعى لمعاونتهم في طباعة كتبهم وشراء مجموعات منها لتوزيعها وتبادلها مع المؤسسات النظيرة في الخارج، وكذلك اقامة الندوات لاصداراتهم الجديدة وايفادهم لتمثيل الثقافة العمانية في المشاركات الخارجية. ودعم مساعيهم في تكوين اتحاداتهم وروابطهم التي يجب أن تؤسس لتكون عنوانا لهم تنتظمهم وتنظم أمورهم كما هو الحال في كل بلاد العالم.

* وأيضا مما نود أن نقترحه على هذه الجهات المعنية بالثقافة في وطننا أن تنتقي في كل عام مجموعة ولو صغيرة من المبدعين الشباب يتم اختيارهم في مسابقات تصفيات لإرسالهم للدراسة المتخصصة في مجالات الثقافة وشؤونها في الجامعات العالية المستوى وتأهيلهم بعد ذلك بالدرجات العلمية الأعلى ثم تسند اليهم الوظائف التنفيذية بعد إكمال دراساتهم ويكون ذلك الرافد البشري متصلا ومتواصلا باستمرار سنة بعد سنة لتكون لدى هذه الجهات أجيال عارفة خبيرة متخصصة يمكن للمسؤولين الاستعانة بهم في الأنشطة والأعمال وارسالهم لتمثيل البلد في المؤتمرات الدولية.

* ولابد كذلك لكي تتطور ثقافتنا وترتقي وتحرز النجاح المؤمل أن تكون لدينا خطة ثابتة لا تتغير ولا تتبدل الا في أضيق الحدود تكون هي المنهج الذي نسير عليه في مناشطنا وبرامجنا، وبدون خطة كهذه لا يمكن لعمل أن ينتظم وأن يأتي بنتائج مرضية.

* وما دمنا في الحديث عن الثقافة ومسؤولياتها ومؤسساتها أود هنا القول أن المسؤولية هي مسؤولية الكل وليست مسؤولية مؤسسة او وزارة بعينها. إنها مسؤوليتنا جميعا وعندما أقول (مسؤوليتنا) فانني لا أقصد الدولة والحكومة وأجهزتها الرسمية فقط ولكنني أقصد نفسي قبل أي أحد وأقصد كل من يشعر بانتمائه للثقافة وله اهتمام بأمرها. ماذا فعلنا نحن للثقافة وما هي انجازاتنا في سبيلها. اننا ننتقد ونرفع أصواتنا بالشكوى والتذكر وعدم الرضا وما أسهل الكلام وما أشق الفعل واصعبه. فان كنا نريد تحقيق ما نطمح إليه من ثقافة حديثة رفيعة تليق ببلدنا وتتفق مع ما وصل إليه العالم المتقدم. فعلينا أن نبذل الجهد ونسيل العرق ونضع خطواتنا على الأرض وألا نتكل على الدولة لتقوم نيابة عنا بكل شيء وتقيم لنا حتى الكيانات التي يجب أن تقيمها لتلم شملنا وترعى شؤوننا.. ونعم لعل وطننا قد صنع أشياء جميلة للثقافة. ومن المؤكد ان الكثير منها ناقص ليس بمكتمل وأعمال البشر يعتريها النقص والقصور والكمال لله ولكني أزعم وأنا متيقن من صحة زعمي أن بالامكان أن يكون الصنيع أجمل وأفضل وأكبر لو استخدمت كل الطاقات والامكانيات وإنها لكبيرة وليست هينة، إنني أتأمل أحوال دول شقيقة من حولنا بعضها القريب في الموقع منا وبعضها البعيد أبعد ما يكون البعد فأرى من الانجاز ما يبهر ويلفت الانظار وليس لدى هذه الدول من الامكانات فوق ما لدينا ولعل بعضها أقل منا من حيث الحضارة والمواريث الفكرية والمعرفية ولكنها أقامت عملها حين اقامته على أساس محكم من التخطيط الدقيق

والتنفيذ المتقن واسندت الأمر يوم أسندته الى من يفقه شأنه ويعرف نواحي مداخله ومخارجه.
وفي هذا المقام لابد من التأكيد بقوة على أهمية المال ودوره في صنع أي عمل أو أي انجاز يراد له الدقة والبروز، فالمال هو الأساس لأي عمل مهما كان نوعه وطبيعته. وأعلم أن المال ليس كل شيء ولكنه الشيء الذي لابد منه، ولهذا لابد من رصد الأموال وزيادة الموازنات لتستطيع الأجهزة والمؤسسات القيام بما يراد منها.
وفي السياق نفسه نود الاشارة الى صغر وضعف الجوائز المادية التي تمنحها المهرجانات والجهات المختصة بما لا يتفق مع أهمية تلك الجوائز ولا يليق بمستواها ونوعيتها. ومن أمثلة ذلك مهرجان الشعر العماني وجوائز المنتدى الأدبي وجوائز هيئة الشباب وغيرها من الجوائز. وأنا هنا لا أقدم حصرا وإنما أضرب أمثلة وأرى أن هذه الجوائز لابد من رفع قيمتها وزيادتها لتكون مناسبة للغرض الذي أنشئت من أجله.
وما يقال عن الجوائز يقال كذلك عن المكافآت وطالما أني في اطار الحديث عن الجوائز فان نفسي تراودني لطرح اقتراح إنشاء جائزة عمانية كبرى للثقافة والأدب يكون لها تميزها وتفردها بين الجوائز تليق بإسهامات عمان في الحضارة الإنسانية.
وفي حديثي وأنا أتحدث عن هموم الثقافة أود القول ان جهازي الاعلام الاذاعة والتليفزيون بإمكانهما إعطاء الثقافة العمانية والتراث العماني أكثر بكثير مما يعطيانه في الوقت الراهن ومثل هذا القول نقوله أيضا عن جامعة السلطان قابوس هذا الصرح الكبير الذي ننتظر منه شيئا أكبر وأهم مما نراه الآن وهو قول نمده أيضا ناحية النادي الثقافي والمنتدى الأدبي ونادي الصحافة وناحية مؤسسات أخرى تعليمية واجتماعية نظن أن لديها المزيد الذي تستطيعه لو أرادت وندرك ان هذه المؤسسات جميعها تقدم اسهامات طيبة ولكننا نطمح إلى زيادة نرى انها قادرة عليها.
وبعد هذه الوقفات السريعة التي جاءت خبط عشواء كما يقول المثل القديم. أستأذنكم قبل أن أنصرف في التوقف عند ثلاثة أمور أجد أنه لابد لي من التوقف معها.
١ - وأول هذه الأمور هو وجود وزارة خاصة بالثقافة في عمان وذلك دليل على الأهمية التي توليها الدولة للثقافة حيث خصصت لها وزارة مستقلة ولم تلحقها بوزارة أخرى كما هو الحال في كثير من الدول. فعمان من الدول القليلة في المجموعة العربية التي لديها وزارة للثقافة. وأنا أرى ان ذلك من الضروري الذي لا غنى عنه في عمان الثرية بحضارتها وإرثها الثقافي الواسع.
٢ - الأمر الثاني هو مجلة (نزوى) وهي كما تعلمون منبر الثقافة الأبرز والأهم في بلادنا اليوم وقد حققت لعمان شهرة واسعة وأصبحت حديث الأوساط الثقافية والنخب الأكاديمية في البلاد العربية. ولا يكاد العماني اليوم يغشى أي منتدى من منتديات الفكر أو يحضر ملتقى من ملتقيات الأكاديميين والمثقفين إلا ويجد حديث «نزوى» قد سبقه هناك ويسمع الثناء والاشادة بهذه المجلة وما أحرزته من مستوى يضعها في مصاف المطبوعات الراقية الممتازة. ولعل أهم الأسباب في السمعة التي نالتها هذه المجلة هو رئيس تحريرها الصديق الشاعر سيف الرحبي الذي استطاع أن يبوئها هذه المنزلة العالية. وهذا يعيدني إلى ما سبق أن ناديت به مرارا وتكرارا وهو أن تناط مقاليد الأعمال بمن يحسنونها ويعرفون مفاصلها فهذا يستطيع أن ينجز هنا انجازات باهرات ولا يستطيع أن يفعل في مكان آخر الشيء المنتظر لأنه لا يجيد العطاء في ذلك الموقع. وحين أتحدث عن «نزوى» المجلة لابد أن أوالي تكرار مناشدتي للمسؤولين لتكون هذه المجلة شهرية يلقاها المثقف العربي في مطلع كل شهر فالمجلة الشهرية دورها أقوى وتأثيرها أبلغ وليس من الكثير على بلد مثل عمان أن تكون له مجلة شهرية.
٣ - أما الأمر الثالث فهو تساؤل سبق أن بدأت بطرحه منذ أكثر من عشرين سنة في مقالات منشورة وقد ظللت أعود إليه وأذكر به مرة بعد مرة وذلك التساؤل هو أين دور أغنياء عمان من أفعال الثقافة ومنجزاتها؟ بماذا أسهموا؟ وما الذي قدموا؟ فأنا أعلم ولعل أكثركم يعلم كذلك أن هناك أغنياء من العرب في مصر والمغرب واليمن وفي بلاد عربية أخرى يغدقون على الثقافة ويقدمون لها الكثير من العون والمساندة بإنشاء المسارح والمكتبات العامة والمتاحف ودعم الباحثين وطبع الكتب وتأسيس الجوائز المهمة. ولقد تعمدت ضرب الأمثلة بأغنياء العرب ولم أشأ الاشارة إلى أغنياء العالم المتقدم في أمريكا واليابان وأوروبا حيث يصنع المال الخاص الإنجازات الضخمة للثقافة وأهلها. تساؤل ظل معي منذ عقدين من السنين أعود للتذكير به بين الفينة والفينة. وها أنا أطرحه مجددا اليوم في هذه الندوة الطيبة مختتما به مداخلتي التي لعلها طالت أكثر مما توقعت ووددت عله يجد من يصغي إليه ولو بعد حين.

شهوة السرد
لانهائية الحكي
الهلع والحلم

محمـــد القرمطـــي*

دائما وأبدا ، الأسئلة هي التي تقض المضاجع ، تُقلق المياه الساكنة في النفس ، تدعو إلى شدّ الرحال للبحث عن شيء يهدئ من الروع و يشفي الغليل ، أو لركوب أهوال مغامرة تشيع الحياة وتتقصى الأحلام .

لذا سأبدأ بسؤال وسأنتهي بسؤال :

لماذا تحاك القصص ، ويستمر السرد ، ومن ثم تبقى الحكاية ، وتتواصل الحياة ؟

سؤال قد يلج عمق الحكاية ويعري النص محاولا الكشف عن شموسه / أسرار البقاء ، سرّ الوجود ، ديمومة الحياة وصيرورتها .

إن النموذج الصارخ الذي يهوي بحضوره عند هذا السؤال هو حكايات ألف ليلة وليلة حيث تبدأ المسألة ، في الحكاية الأم / الرئيسة ، بصدمة قوية غير متوقعة وغير مبررة بعد أن ظل الملكان الأخوان مدة عشرين عاما يحكمان بالعدل ويعيشان في غاية البسط والانشراح - أو هكذا يتوهمان .

هذه الصدمة ، غير المبررة ، هي الخيانة الزوجية .

يُعتبر الفعل غير المبرر عمليا شيئا من الخون . فزوجة الملك تعيش حياة مرفهة وتنال كل ما تتمنى وتحقق كل ما تحلم به ، كزوجة لملك أكبر الإمبراطوريات .

فلماذا الخيانة ، إذن ؟؟؟

قد نجد تبريرا لهذه المسألة بمنطق عصرنا الحالي ، لكن في ذلك العصر ، فعل الخيانة غير مبرر تحت أي ظرف من الظروف ، إلا إذا كان البشر يعيدون الأزمات التاريخية بأشكال مختلفة ومتغيرة ، أي بأنماط معاصرة .

قد نستشف من هذه الحالة مفهوم الفعل غير المبرَّر وهو الخيانة ، أما الفعل المبرَّر / المسبب فهو فعل يحق لصاحبه أن يمارسه ، كالجائع مثلا يحق له التسول . أما بالنسبة للإنسان المتخم فإن التسول فعل ذميم بالنسبة لصاحبه .

ومع ذلك ، أرى أن فعل الخيانة لزوجتَيْ الملكين الأخوين مبرَّر بالرغم من عدم تبيان الأسباب صراحة في نص القصة . فالقصة التي تليها تؤكد أن الخيانة مبررة حتى لو كانت من زوجة مخلوق أعظم وأقوى من الملوك أنفسهم ، حيث تقول القصة أن عفريتا اختطف فتاة ليلة عرسها ووضعها في علبة وجعل العلبة داخل صندوق أقفله بسبعة أقفال وجعله في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج . وكانت الفتاة قد خانت العفريت خمسمائة واثنين وسبعين مرة أثناء سجنها في العلبة والعفريت لا يعلم من الأمر شيئا .

إن تبرير الخيانة بالنسبة لهذه القصة هو الانتقام ، وأن المرأة إذا أرادت فعل شيء لا يغلبها الأمر مهما كانت الأسباب .

السؤال الذي يلح الآن بقوة : هل تحمي المؤسسة الزوجية الشرعية مثلا (كنموذج للعلاقات الإنسانية) أو المؤسسة العفاريتية اللاشرعية (كنموذج للقوى الخارقة) الإنسان من الخون ، أو هل تصونه من الانتقام بالخيانة على أقل تقدير ؟ هذا مثار جدل وشكّ ، طبعا ...

أليست ردة فعل الإنسان الذي يتعرض للأزمات والضغوط مفتوحة ولانهائية ولا تدور بخلد عاقل ؟

أليس العقل مُغيَبا أصلا ؟ وما هي جدواه إن وُجد ؟

لأنه لو وُجد العقل لما حدثت أزمة أصلا في بلاط الملك ، ولما تجلت المشاهد الفضائحية لمجرد إدارة الملك ظهره ، حتى قبل الشروع في السفر !!!

فإذا قدّرنا أن أفعال الملك مجنونة (بمعنى اللامعقولة) ، وأفعال زوجته وأنجاله مجنونة ، وأفعال الحاشية مجنونة ، وأفعال الوزراء والمنتفعين مجنونة ، فمن باب أولى أن تغدو أفعال عامة الشعب أكثر جنونا وهي التي ترنو إلى الحرية والعيش بسلام والتمتع بالجمال بصفته بشر يحق لهم ممارسة إنسانيتهم .

استمر فعل الصدمة لدى «شهريار» مدة طويلة من الزمن تُقدر بثلاث سنوات ، حيث كانت ردة فعله هو القتل والتمتع بالمشهد الدموي بعد قضاء ليلة من التمتع والتلذذ بافتضاض بكارة فتاة عذرية - وهو نوع آخر من القتل

* قاص من سلطنة عُمان

الضمني .
ظاهر العدوانية تلك ، تُخفي شيئا باطنيا يُقلق الملك ، شيئا يروِّعه ، يعيِّشه في هلع دائم ، شيئا يخاف نهايته ، هو فقدان الملك لإمبراطوريته وسلطانه .
الزوجة شريكة في الحكم / السلطة بحكم العلاقة الزوجية وبحكم النسل الذي ولدته تلك العلاقة بينهما . وعندما يكتشف الملك خيانة زوجته فمعنى ذلك ضياع الإمبراطورية منه ، وسوف ينتقل المُلك للزوجة وللأبناء وللرجل الذي شارك زوجة الملك الخيانة . وسيتم ذلك إما بقتل الملك مباشرة أو بإزاحته عن الحكم ونفيه . ولا يتحقق ذلك إلا بمؤامرة كيدية .
لذا ستظهر المؤامرة كمشهد يومي في حياة سكان القصر ، وسيكون كشف قصص المؤامرات هي مهمة السرد الذي يتميز بنقل الأحداث بأسلوب مراوغ وبابتداع أساليب جديدة لتدمير المخيلة القديمة وبناء أخرى حديثة على أنقاضها .إن مقدمة المؤلف «المجهول» لها دلالة ما ، سنحاول أن نلج ظلالها قدر الإمكان .
«فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين ، لكي يرى الانسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر ، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين».
إن مقدمة المؤلف تلك تؤكد على :
× أهمية الحركة التاريخية وعلاقتها بالحركة الاجتماعية وما تنتج عنها من تحولات وغيرها .
× إن الحركة الاجتماعية توجد تاريخها .
× الاستفادة من تجارب الآخرين والتي يمكن أن نلاحظ من خلالها طبيعة التحولات الكونية .
× أن الزمن لا يتوقف وأن المجتمع الذي لا يتحرك في المياه التاريخية مجتمع لا وجود له في تلك اللحظة التاريخية .
× فاعلية السرد وأشكاله لفهم صيغ التحولات العامة والمؤثرة في حياتنا .
«إن سِير الأولين صارت عبرة للآخرين» قصص مجتمعات عاشت تحت ظروف معينة وضمن شروط اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة أفرزت وعيا تاريخيا معينا لا يمكن تجاهله في مسيرة ثقافتنا الإنسانية . ذلك الوعي هو في الأساس مرتكز على صراع العلاقات المختلفة في المجتمع وما أنتجه من خطاب ثقافي ولغة خاصة به يعبر عن التغيرات أو التحولات التي شكلت مجتمعا جديدا حتى لو كان بنسبة بسيطة أو ظاهريا .
من هنا أخذت السيرورات التاريخية أهميتها من خلال علاقاتها المباشرة بالحركة الاجتماعية ، ولذلك كان الاهتمام بسِير الأولين من أجل محاولة استكشاف آليات التحول الاجتماعية في المسيرة التاريخية ، ومحاولة تفسير وتأويل الظواهر الاجتماعية مستندا على استجلاء بُنيات الظرف التاريخي المشكّلة للمجتمع .
قد يكون ما أشرنا إليه «نظريا» إلى حد ما . لكن المؤلف المجهول لألف ليلة وليلة يبرر أهمية سِير الأولين «لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر».
إن مسألة الاستعبار تقودنا إلى أهمية بحث ودراسة الظرف التاريخي بمجالاته المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية، وبدون دراسة الظرف التاريخي تصطبغ رؤانا بالنرجسية والفردية والوهمية .
بتلك المقدمة البسيطة ، التي سطرها مؤلف كتاب ألف ليلة وليلة ، أدخل مفتاحا لفضح الملك الذي تخيل حكما عادلا مستقرا ....
إذ أن سوسة الزيف والخداع أخذت تكشف ما يعتلج داخل غرف قصر الملك ، ومن أقرب الناس له .
الاستقرار المزعوم ما هو إلا زمن موقوت للانفجار لحظة ما . وقد حانت تلك اللحظة في عز الفرح والانتشاء استعدادا للسفر في رحلة صيد ترفيهية .
من هذه الأزمة بالذات أخذت «شهرزاد» على عاتقها تحويل فهم المسار التاريخي عن المعاني المتعددة التي أفرزها المجتمع الجديد وحتى يمكن الحفاظ على إمبراطورية الملك من سقوط محتم ، ذلك أن الحركة الاجتماعية في مثل هذه الحالات تخلق صيغتها الجديدة وتاريخها الجديد .
إن التواصل بين الأقوام «فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين» حتمية تاريخية إلا إذا كان هناك انقطاع في التاريخ .
والسرد هو أحد أساليب التلاقي الموضوعي والروحي بين المجتمعات والأفراد عموما .
انفرد السرد منذ البداية عبر أساليبه وأشكاله المختلفة في التقاط مفاتيح التحولات الموضوعية أو التاريخية في القصة أو الحكاية .
والزمن «التاريخ» هو البنية الرئيسة والمشكِّل المهم للنص السردي مهما بلغت تقنيات روايته من فن وإبداع .
جاءت عوالم ألف ليلة وليلة لترسم لوحة الزمن لذاكرة جمعية تؤرجح فوانيسها داخل فضاءات النسيان التي تداهم المجتمع عندما تركد مياهه وتتطحلب جدرانه منذرا بموت قادم .

بهذا المعنى ، يُقلقنا السرد وتتلقف النصوص كل تجربة يمكن لها إحداث دويّ مربك حتى ينتابنا الذهول وتتسع أحداقنا لنرى الفاجعة القادمة بعيون أكثر يقظة وأرحب مدى .

أيها النص ، أيها السرد قولا ما تشاءان وكيفما تشاءان واستنبتا لي الحكمة .

يقفز سؤال فضولي : إذا كان «شهريار» قد قتل الكثير من الفتيات خلال ثلاث أعوام ، فلماذا لا يثور المجتمع وآباء الفتيات ضده كشكل من أشكال المقاومة ؟

أليس هذا الإرهاب كفيل بإطلاق شرارة التغيير والتحرر من العبودية ؟

ألا يمكن للإرادة الجماعية أن تنجز عملا وطنيا وذاتيا في نفس الوقت؟ أم أن قوة السلطة جيّشت غالبية فئات المجتمع كحصن لبقائها ؟

ربما .... وربما لأن التاريخ يثبت فعالية الجهد الفردي (الذاتي) في التغيير أو ، ربما ، أراد الراوي أن يلفت انتباهنا إلى وسائل أخرى تقوم بنفس الدور من خلال الليالي التي يتماهى فيها الشعور باللاشعور والواقع بالخيالي والنسبي بالمطلق . من أجل ذلك قبلت «شهرزاد» مهمة الزواج للقيام بالتغيير من الداخل ، هدم الأسوار المرعبة ، في الوقت الذي عجز المجتمع عن قيادة فعالية التغيير من الخارج .

أهو تطهير الذات الفردية / الجزئية و الكلية ؟

كان مصير الفتيات اللاتي يتزوجهن «شهريار» ، هو الموت / الفناء . عليهن أن يؤدين دور العروس التي تزف مساء ، يتصنعن البهجة ويُشعن الفرح والسعادة حول المكان . لكن ، هناك خيط رفيع غير منظور يربطهن بمصير محقق . ذلك الخيط هو الزمن ، تلك اللحظة المنتظرة التي ستدمر كل مساحة الأمنيات وكل بلاغة الدعوات وكل خشوع الصلوات من أجل البقاء .

الصباح سيجلب لأهل العروس أخبارا مؤلمة بلا شك ، لأنهم يدركون مسبقا شكل الخارطة الدموية التي سيشتغلون على إخفائها / ردمها في قبر ربما قد أُعدَ من قبل حسب التوقعات المصيرية . ليس هذا فحسب ، بل سيمتد هذا الهلع / رعب المصير إلى ليلة أخرى حيث ستجهّز عروس أخرى .

إذن ، تبدأ الحكاية باللذة / الزواج وتنتهي بالألم / الموت. وكان يُفترض أن تبدأ الحكاية بالألم وتنتهي باللذة ، أو هذا ما يُفترض أن يحدث في النهايات المحتملة.

تلك حكاية أسطورية ليس فيها فعل الحكي الخرافي الذي يقلب المَشاهدَ أو يغير من نمط سير الأحداث مثلا . حكاية منطقية / واقعية / تقليدية ، والقصة لم تتغير . تنقل الأحداث كما هي من فتاة إلى أخرى . رجل يتزوج فتاة ويقتلها في الليلة ذاتها لأنه لا يثق في إخلاص النساء ، حينما اكتشف خيانة زوجته .

لذلك فالقصة واحدة ، والسرد واحد ، والحكاية واحدة .

«شهرزاد» ، قلبت الموازين . أدركت قوانين جديدة للقص ، أو بالأحرى ، اكتشفت القوانين الأصيلة لفعل القص وهو أن هناك علاقة شرطية بين مسار القص وتقنياته و البقاء على قيد الحياة .

و«شهرزاد» لم تكن فتاة عادية، (بل كانت ذات حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال) ، هذه هي الخاصية الأولى .

وكانت قد (قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين ، قيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والشعراء . فقالت لأبيها : مالي أراك متغيرا حاملا الهم والأحزان وقد قال بعضهم في المعنى شعرا :

قل لمن يحمل همًا	إن همًا لا يدوم
مثل ما يفنى السرور	هكذا تفنى الهموم

فلما سمع الوزير من ابنته هذا الكلام حكى لها ما جرى له من الأول إلى الآخر مع الملك . فقالت له : بالله يا أبت زوجني هذا الملك ، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه .) ، وهذه هي الخاصية الثانية : المعرفة والخبرة والتجربة .

هذا ما تأملته «شهرزاد» وفكرت به وعلى إثره قبلت التحدي للزواج من مصير محتوم في نهاية ليلة الزفاف ، وكأنها تعني بذلك محاولة شقّ طريقا آخر لنفسها غير طريق سابقاتها اللاتي لقين حتفهن . طريق يشكل لها خصوصيتها أو هويتها ، حسب رؤية الفيلسوف «بول ريكور» بقوله «إذا أحطنا بحياتنا في نظرة واحدة ، فستبدو لنا حقلا من الفعالية البنائية ، المستعارة من الفهم السردي ، الذي نحاول من خلاله أن نكتشف ، لا أن نفرض من الخارج فقط ، الهوية السردية التي تشكلنا» .

- من منا من لم يتمثل الحكايات في حياته الأولى / الطفولية ؟

- من منا من لم يتماه مع احدى شخصيات الحكاية وأفعالها أثناء مراهقته ؟

- من منا من لم تشكل الحكايات شيئا أو جزءا من أحلامه ، طموحه ، مخيلته ، بل مشروعه المستقبلي ؟

- من منا من لم يختفِ وراء حكاية تخيلها في لحظته لدرء عقاب محتمل من أحد الوالدين ؟

وهناك نماذج معيشة كثيرة ، شكلت الحكاية فيها مسارا

مهما لحياتنا وقلبت الأحداث بشكل عجائبي لا نجد له تبريرا .
ففي مستهل ليلة الزفاف ، بدأت «شهرزاد» تحيك خيوط الروابط الشرطية - الاستراتيجية - والتي ستحقق لها استمرارية الحياة ليلة أخرى على الأقل . وأول ما بدأت به هو شرط فعل القص نفسه ، بعيدا عن القول الخطابي ، الوعظي ، الإنشائي ، الذي ليس له تأثير الحكاية نفسها وعوالمها .
نسجت «شهرزاد »القصة / وضعت خطة الاستراتيجية ، وأخذت تمد بخيوطها إلى أبعد مدى . رسمت العوالم الخرافية / القهر ، وحاكت العلائق العجائبية / المستحيل، فجرت ينابيع المخيلة / الممكن ، تعمقت إلى منتجع التأثر الحسي للحياة / الرغبة ، بالمتعة ، لذة السرد وحلاوة البقاء من أجل الحكاية .

قامت «شهرزاد» بفعل السرد كحدث رئيسي ، أشعلته بمخيلة لابد لها من التيقظ من أجل الاستمرار (تحطيم صنم المفهوم والصيغ الجاهزة) ولم تقم بدور القص التقليدي (دور الزواج وشهوة اللحظة) إلا بشكل مساعد لاستكمال تدفق شهوة السرد الذي أغرى الاثنين معا ، شهريار وشهرزاد ، مما زاد من مساحة حميمية اللقاء حيث كان الإدهاش والمتعة ، والتأمل ، والمعرفة والتآلف الروحي بينهما . (فقالت لها) دنيازاد : وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك . فقال الملك في نفسه ، والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها . ثم إنهم باتوا تلك الليلة متعانقين) . حدث ذلك منذ نهاية الليلة الأولى . فتحولت العدوانية المضمرة في نفس الملك إلى نوع من المهادنة لسماع بقية الحكاية المحتملة. والتحول سمة مهمة من سمات القص ، داخل النص أو خارجه بفعل التأثير السحري (النفسي والمعرفي) على المتلقي .
هناك شيء آخر ملفت للانتباه وهو سكوت شهرزاد عن الكلام المباح بعد نهاية كل حكاية . من أين استمدت «شهرزاد» الشرعية / الإباحة للكلام؟ وما هو الكلام المباح ؟
بشيء من التأمل نستطيع ملاحظة تلك العلاقة بين عملية إبداع الحكي (الكلام المباح) التي تتطلب حذق البناء التخيلي - والتي لا تتحمل الاعتباطية / حسب قاعدة «تعلق السابق باللاحق» - وبين الفعل الواقعي (الإباحة للكلام) ، الحدث الذي تستمد منه الحكاية جذورها / خارجية النص . فالشرعية التي خولت شهرزاد للحكي هي حدوث زواجها من الملك ، وتاليا من حقها المحافظة على حياتها عندما يتهددها الخطر .

كان الرابط الشرطي للبقاء هو الحكاية والتي لولاها لما استمرت الحياة . وتوالت القصص واستمر السرد على كل تنويعاته وتقنياته والذي كان عاملا فاعلا لامتداد الزمن ولاتساع فضاء الحكي . لأن «للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم . كلما يتقدم السرد كلما يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه المكفهرة ، أي أنه يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي عندما أخذ في السرد». حسب رؤية د.عبدالفتاح كيليطو.
لم تنقل «شهرزاد» القصة (التجربة) كما يجب أن تُفعل (تحكى) ، بل حاولت خرفنة التجربة حتى تصبح أكبر من وعي وتجربة وإدراك «شهريار» ، وحتى يصبح اللامعقول شيئا واقعيا ، ممكن الحدوث والإحساس به حياتيا .
حنكة «شهرزاد»المعرفية والثقافية هدتها إلى التفكير في استراتيجية سردية تحقق لها البقاء واستمرارية الحياة . كانت تلك الاستراتيجية محتملة ، قد تنجح وقد تفشل ، لكنها قابلة للتجريب والمغامرة .
إذن ، في كل الأحوال ، كانت الحكاية محتملة حتى بعد انقضاء الزمن التجريبي حسب الاستراتيجية السردية (ألف ليلة وليلة) .
سؤال يطرح نفسه علينا : هل بالضرورة اختلاق استراتيجية محتملة لسرد الحكاية ؟
إن ما كشفته حكايات «شهرزاد» هو ضرورة وجود استراتيجية ، ليست محتملة فقط بل محكمة أيضا . فمن خلالها تسعى إلى إنجاز هدف أسمى وهو إنقاذ حياتها وحياة (بنات المسلمين) من موت محقق .
لذا عمدت عند وضع الخطة ، أو هكذا أضمرت ، على الأخذ في الاعتبار تقطيع الحكايات والتوقف عند مواضع مثيرة تجبر المستمع / المتلقي على الانتظار ليلة أخرى لاستكمال الحكاية . لكن الحكاية لن تنتهي ، بل تتناسل / تتوالد إلى أن تصبح كشجرة معمرة لا يعرف فرعها من أصلها .
يوهمنا تقطيع الحكاية بأن الأمر متعلق بحبكة القص نفسه ، لكن الحقيقة هو أن التقطيع صاغ امتداد الزمن الخارجي واستمراريته إلى أن بلغ ألف ليلة وليلة . نكتشف من ذلك ، أن تقطيع / تجزئة الحدث لم يكن اعتباطيا حسب أهواء الراوي لتصوير مَشاهدَ متناثرة هنا وهناك ، بل كان لهدف سامٍ وهو خلق استراتيجية التسلسل التاريخي / الزمني .
بالطبع ، كان الزمن قادرا على إحداث مفعول النسيان أو الاسترخاء أو التغاضي أو التضليل أو جميعهم معا .

والأهم من ذلك كله هو الخطاب الثقافي الذي ركزت فيه على إعادة صياغة مفاهيم وعقلية «شهريار» عن تحولات الحياة وإحباطاتها ، أفراحها وأحزانها ، نقائها وفسادها و عن العلاقات المختلفة بين البشر وعن أقدارهم الحياتية. استمرت «شهرزاد» في تحفيز المخيلة واستثارتها إلى أن جاءت لحظة استرداد الوعي (تقرير المصير) ، لحظة الصدمة والمواجهة الواقعية واختبار نتيجة تجربة الرابط الشرطي (القص) . في الليلة الأخيرة ، يجب اتخاذ القرار وتقرير المصير لأن الحكاية حسب هدفها الرئيسي قد انتهت ، ويجب الآن كشف الحقيقة :

«فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له : يا ملك الزمان وفريد العصر والأوان ، إني جاريتك ولي (ألف ليلة وليلة) وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين ، فهل لي في جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية ؟ فقال لها الملك : تمني تعطي يا شهرزاد ، فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهم هاتوا أولادي ، فجاءوا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشي وواحد يحبي وواحد يرضع . فلما جاءوا بهم أخذتهم ووضعتهم قدام الملك وقبلت الأرض وقالت : يا ملك الزمان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال ، فإنك إن قتلتني يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء . فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال يا شهرزاد : إني قد عفوت عنكِ من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتكِ عفيفة نقية ، وحرة تقية بارك الله فيكِ وفي أبيكِ وأمكِ وأصلكِ وفرعكِ . وأشهد الله على أني قد عفوت عنكِ من كل شيء يضركِ . فقبّلت يديه وقدميه وفرحت فرحا زائدا وقالت : أطال الله عمركَ وزادكَ هيبة ووقارا».

كانت الحكاية (قصة شهرزاد) هي التي قلبت موازين القوى ، وحولت نمط الحياة (الصيغة الجاهزة) إلى غرائبية واقعية يمكن تحقيقها بالمغامرة (التجريب) والتعمق في أرخبيلات النفس البشرية التي تكشفها الممارسة السردية .

كنت أتساءل في نفسي : هل الحكاية انتهت فعلا ، بعد ألف ليلة وليلة ؟

أعتقد أن الحكايات لا تبدأ من أجل أن تنتهي . قد تتوقف مرحلة تاريخية معينة نحسبها نهاية زمنية بالنسبة لنا ـ رغم علمنا أن الزمن ممتد لا نهاية له ـ لكن الحكاية مستمرة مادمت الحياة تدب في عروق الإنسان ، كما أن السرد الذي قوامه الزمن أصلا لا يتوقف .

و«شهرزاد» لا تزال ـ حينها ـ مستمرة في نسج أفعال حكايات لا تنتهي وهي بجانب «شهريار» إلى أن يوافيهما الأجل المحتوم طبيعيا ، ومن ثم تنتقل الحكاية بكل أفعالها القصصية للإنسان المغامر ، لمن يحمل روح البقاء ، وبذرة جنون الإبداع ، والعمق الرؤيوي .

الأمر الآخر هو أن الحكايات كانت ضمن استراتيجية محددة توقفت فعاليتها عند ذلك الحد المرسوم لها . لكن السياق السردي في حد ذاته لا ينتهي ولا يتوقف ، حيث يمكن لرواة من أزمنة لاحقة تناقل تلك الحكايات عبر الأجيال ويُستفاد منها كإضافة تخيلية للذاكرة المعيشة ، لأن الحكايات مدونة وإن لم تكن مدونة فستروى بطرق مختلفة حسب تعدد المرجعيات المتنوعة للرواة . كما يمكن أيضا إبداع حكايات أخرى خارج تلك الاستراتيجية متزامنة مع السياق السردي العام ، لأن شهرزاد و شهريار / الراوي والمتلقي مساهمان فعالان في إدارة شؤون الحياة اليومية الاجتماعية منها والسياسية والثقافية وما تفرزه من أحداث / حكايات تؤثر في تقرير مصير شؤون الدولة ، مثلما تؤثر في تربية أبناء الملك بصفتهم الورثة الشرعيين للحكم من بعده .

هل هذا كل شيء ؟ طبعا ، لا .

إذ أن «شهرزاد» ليست سوى راوية ضمنية ، أما السارد الحقيقي فهو خارج الحكاية ، مؤلف مجهول توارى خلف الراوي الضمني بعد أن قدم أصل الحكاية . كما أنه توجد طبقات من الرواة في كل حكاية يتبادلون الأدوار بشكل طبيعي وبسلاسة غير متكلفة .

المؤلف الذي نجهله ونجهل العصر الذي عاشه ونجهل مرجعيته المعرفية والثقافية ، أيقظ فينا ـ ونحن نعيش الألفية الثالثة ـ دهشة الخوارق والغموض وطرح إشكالية موت المؤلف كتجربة واقعية .

لماذا تُحاك القصص ، ويستمر السرد ، ومن ثم تبقى الحكاية ، وتتمادى الحياة في غيّها ؟

في الحقيقة : لا أعرف .... ولا أسعى لمعرفة الإجابة .

لو عرفت الإجابة ، لتوقفت عن الكتابة ، وودعت الحياة .

لعنات محمد شكري

سعيد بوكرامي*

يعتني محمد شكري وباستراتيجية ابداعية بما يسمى: (السرد الملعون أو الهامشي) وقد أخلص له حقا وخصص له مشاريعه الابداعية والترسلية كلها.
لم يكن اختيارا ملفقا وإنما جاء في تساوق مع حياته الحقيقية الهامشية وحياته- بعد الشهرة- الرمزية. فهو خرج من الشارع وكتب عن الشارع بمعاناة وقسوة وما كان بحسبانه ان اعترافاته عن حياته الملعونة سيسمعها الناس في كل مكان من العالم. لقد أكسبه صدقه عن ذاته واصدقائه والراسخين أو العابرين في حياته تعاطفا من طرف البعض ولعنة من طرف البعض الآخر. لهذا يهاجمونه بأنه يعري ويفضح المستور ويلغي الرقابة الأخلاقية في حين أن محمد شكري لا ينطلق إلا من حق وشرط أساسي في كل عملية إبداعية وهو الحرية. فهو بذلك يجهر بما يود غيره البوح به غير أنهم يخشون ما لا تحمد عقباه. شكري بذلك يرفض المساحيق والمواربة والتواطؤ.
يعد (الخبز الحافي) أشهر كتاب كتبه محمد شكري وقد كان نعمة ونقمة على صاحبه اذ انه نشر اسمه في كل الأصقاع وخلق اهتماما به وبما كتبه بعده لكنه في نفس الوقت قيد حريته الابداعية لأن النموذج أو البست سيلير يهضم الكتابات الأخرى ويفترس قيمتها ويقود ادبية الكاتب لانتاج نماذج مشابهة. لهذا صرح محمد شكري انه يريد ان يتخلص من الخبز الحافي بل طالب باحراقه. وكل كتبه التالية تصب في اتجاه تكسير هذه القيود وبالتالي كتابة كتب مختلفة باستمرار. وفي هذا السياق يندرج كتابه الحديث: (وجوه) وهو الجزء الثالث من سيرته الذاتية والروائية.
يرسم محمد شكري وجوها ويتحدث عن علائق انسانية في غرابة مصيرها وتعقيدات تفاصيل حياته الكارثية. ولعل هذا ما يوحد هذه الوجوه المتعبة في الحياة بالصدف والمفاجآت والقسوة والعذاب. حيوات مليئة بالموت المنتظر والجنون المتكرر بشتى الأشكال والمردد على لسان السارد وألسنة الوجوه عشرات المرات.

(ربما الموت نفسه ما سيكون مصيرها) ص٨.
(لم تخلص له الا بعد مماته: فقد صارت تذكره في كل مكان حتى جنت) ص٩
(إنه الجنون الانساني الذي عجل موت فان جوخ واستحود انطونان ارطو واستريندبرج ونيجينسكي...!)
(لكنني لن استسلم حتى ولو جننت، حتى ولو انفجرت جمجمتي) ص٢٢ و٢٣
(لا ادري لماذا خطر لي ما قاله سيوران ونحن نستقل التاكسي ان شاعرا يفتقد الشعور بالموت ليس بشاعر كبير)ص٤٤
(فكرت ان حكمة الحياة قد تقربنا من الموت العزيز علينا في أعماقنا، لكنني لا يغريني بساط الموت السحري؛ فأنا أحسني وارثا من شقاء الحياة الفانية أكثر مما أنا وارث من نعيم الموت الخالد). ص٤٥
(ربما تحت سكر مكتوم. وفي لحظة عبوره السكة الحديدية خذلته مقاومته، كانت قاطرة توزيع عربات السلع تمر في صمت فدهسته صادمة رأسه الذي كان مائلا أكثر من جسده الى الامام فمات في المستشفى) ص٨٢.
(أخبار الموت والموتى) ص١١٨ وهو عنوان فصل من فصول الكتاب يتحدث فيه عن منصف مؤرخ الموت في طنجة.
(أبديت رغبتي المهووسة لزيارة المقابر الثلاثة: بير لاشيز ومونبارناس ومونمارتر انها رغبة ماسة ملحة لزيارة قرى ومدن الأموات في أي بلد ازوره حتى ولو لم يكن فيها من أعرفه من مملكة الأموات).ص١٣٣.
أمام هوس شكري بموضوعة الموت واشكاله تبدو لي هذه الأمثلة المختارة قليلة وفيها شيء من التعسف لأنها مستأصلة من جسد الفصول ونسيجه الدلالي، ولأنها أيضا مواقف وحالات مرتبطة بشخوص الرواية وتعقيدات

* شاعر وكاتب من المغرب

حيواتهم. ان الموت يتجسد كوقائع لكنه أيضا استيهامات مزدوجة يشارك فيها الكاتب بهوسه بالموت والشخوص الواقعيين والرمزيين بانقيادهم نحو مصيرهم المحتوم ورغباتهم اللعينة في الاستنزاف والانمحاق.
وهي استراتيجية هذا الكتاب. ان شخوص هذه الحانات ذرائع pretexts لقول أشياء أخرى كبناء حكاية جديدة وتوظيف خطاب هامشي ولا شعور منتظم في بنية رمزية وفي لغة اخرى لا يؤسس ذاته ولا يتعرف عليها الا داخل مكان تنشط فيه الذاكرة وتخفت فيه الرقابة. ربما لهذا يتعاطى كثير من المبدعين الخمر أو المخدرات لإستدعاء الاعماق وكتابة المكبوت وهو ما فعله شكري نفسه.
ان وجوه محمد شكري صدى اصوات آتية من العوالم السفلية للحياة. ومهما رسم لها من صور أدبية فهي تبقى حاضرة تارة وغائبة تارة أخرى. وجوه يغيبها الحزن الجهنمي للسهر والادمان والاستنزاف ويوهجها بعدها الانساني الراغب في طمأنينة وحلم وسعادة وسكينة. حيوات معلقة في هذا السرد الهامشي في كينونتها الانسانية التي قد تتحول في لمح البصر الى كينونة لا انسانية بما تعانيه وتقاسيه وهي تتحول باستمرار من وهم الى رمز الى متخيل. ما بين شرنقة الأسوأ الذي تعيشه والأفضل الذي تطمح ان تعيشه ونتيجة ذلك عثرات تدوس الآمال وتدهسها. انها صورة عن الواقع المرير للهامش المغربي في طنجة بصفة خاصة وفي مدن أخرى بصفة عامة. بل الهامشي يوجد في كل مكان وهو نتيجة تضارب المصالح والتمايز الطبقي الصارخ والفشل في الحياة.
سلوى هذه الوجوه أنها وجدت من يتحدث عنها كما فعل هنري ميلر وجان جنيه وتينسي وليامز ومحمد زفزاف وغيرهم. لهذا فهي لا يمكن للقارئ أن ينساها، فحضورها الدائم في ذهنه يقلب الصورة المشوهة عن الهامشيين فشكري لا يقدمهم كأبطال من ورق بل كأشخاص من دم ولحم يروضون المآسي وتروضهم، يهزمونها وتهزمهم، تلفظهم ويلفظونها، تلعنهم ويتشبثون برحمها.
تغلب على حركية شخصيات (وجوه) دينامية تحول دائم ومفاجئ، فهي تسير في طفرات نحو العبث والعدم والنسيان. مصابة بلعنة دائمة تؤدي بها الى انقصاف ورغم ذلك فهي تنهض في جموح للاستلذاذ بآخر رغبة أو حلم او استسلام. فهي مستلبة في عوالمها الهامشية. تعيش عصاباتها النفسية كما يعيش السوي حياته كل شخوص العالم السفلي تتوافق فيما بينها وبتواطؤ وجداني جميل على عادية كل سلوك مهما أفرط صاحبه في الذهان او الهيستيريا او الجنون. وهناك وجوه كثيرة عن هؤلاء ويمثل فريد أحد هذه الشخصيات الهلاسية المصابة بالهذيان الذهاني بالوساوس القهرية كالشك المرضي والشذوذ الجنسي.
تتعايش كائنات العالم السفلي في تناغم مع أناشيدها الغريبة والتطهيرية باستمرار فهي لا تنفك تدفق اعترافاتها تحت تأثير الخمر وتداعياتها السحرية تحت تأثير الاغتراب والنكوص والكبت. يطفو هذا المحجوب السري بدفء الضحك والبكاء داخل فضاء الحانة الأثير لدى شكري.
بورتريهات شكري لا تقدم كرسوم مسطحة بل تقدم كأفكار ثم أفعال. لهذا يركز شكري على بعدها السلوكي والنفسي والذهني، يقدم فلسفتها في الحياة في البدايات والنهايات وبين هذا البين تقف الشخوص الهامشية بين الحياة والموت بين الأمس واليوم بين الشباب والشيخوخة بين الفرح والحزن بين العافية والمرض بين الحب والكراهية بين الرغبة والكبت بين الصحو والسكر. شخصيات تخرج من تيه وحرمان الى الشارع وتعيش جحيم الشارع وتموت في الهامش.
كل الوجوه التي رسمها شكري نجدها في حانات طنجة. ففاطي حبه القاسي وموضوع رغبته غير المتحققة تعمل في حانة غرناطة وتمثل لمحمد الحب الافلاطوني تارة والحب الرومانسي تارة أخرى وفي حالات أخرى الحب الابداعي: (لم يعد بيني وبين فاطي أي تغزل حقيقي ما عدا الملاطفات والمداعبات التي تخلقها الظروف. لقد تآخينا، ربما على مضض لأنني أيضا أشتهيها كما يجن باشتهائها الملاعين مثلي. اريدها احيانا خارج عذرية حبها التي خلقتها معي..).
وفي حانة دينز- بار يقدم صورة لهذا المكان الشهير بتاريخه ولوحاته وصاحبه. يشحذ شكري في هذا المقام كل مهارته في الوصف والتوثيق بأسلوب ساخر وفكاهي في بعض الاحيان حول روادها من المشاهير الذين شربوا بها كأسا سواء زاروها فعليا او وهميا حول صاحبها الذي مات وشبع موتا ولازال يتهيأ لبعض زوارها انه يأتي بين الفينة والأخرى ليشرب وينصرف. وعن ذكريات جواسيسها وعاهراتها. يقول شكري حول هذا الالتباس الذي يحوم حول الاماكن الهامشية التي غالبا ما تؤسطر حكاياتها: (رغم هذا، فلا يهم إن كان أشخاص الصورة المعلقة قد زاروا طنجة ودينز- بار أم لا. انهم موجودون في ذاكرات متجولة في هذه الحانة والحانات الأخرى. قد يكون الحي منهم ميتا، والميت حيا، أو لا هو حي ولا هو ميت. إن حياته أو موته يتم الجزم في أحدهما حسب المزاج، وما تهوى ان تسمع أو ما لا تريد ان تسمع: فالمرء بينهم قد يكون اليوم حيا وغدا ميتا، وبعد

غد قد يصبح ميتا وهو حي، أو هو لا وجود له اطلاقا، لأن أحدا من الحانة أو أية حانة أخرى ممسوخة لم يسمع به أو لا يريد أن يعترف به حتى وان سمع به ورآه، في هذه المدينة السعيدة، رغم شقائها...) ص٣٠.

أما في حانة اخرى فينصت شكري الى حكاية علال الذي خوفا من ضياع الميراث يتواطأ مع والده الهادي العائد من الحرب الهند صينية مبتور الذراعين كي يشبع رغباته الجنسية كيلا يتزوج من امرأة تعكر عليه ميراثه.

إذا كان شكري يجد مآربه في الكتابة عن بعض الوجوه إلا أنه يجد صعوبة مضنية في الكتابة عن وجوه أخرى. ومنها صديقه ريكاردو الذي يقول عنه: (منذ فترة وأنا أريد أن أكتب شيئا عن ريكاردو، لكن الكتابة تمتنع بقساوة وتستعصي كلما عزمت على أن أكتب عن أشخاص أعرفهم جيدا «من تحبه قد تحبه أكثر أو أقل، إن شئت» جملة جاهزة. لابد من جملة فيها انجذاب أقوى من هذه. ما هكذا ينبغي لي أن ابدأ الكتابة عنه ص٤٣).

ومع ذلك فهو لم يبخل علينا في تشريح شخصية ريكاردو الغريبة الأطوار التي ترفض الهامش ومعه مغادرة الحياة في طنجة ويعمل لأجل ذلك كل شيء.

هناك وجوه عديدة مثل باباداي صاحب حانة ومطعم بوردو وزوجته وابنه وماجدلينا التي تهيج العالم بغنجها ومعه شكري الذي طالما تعامل معها كموضوع للرغبة الجامحة والمحبطة في نفس الوقت وغيرهم ممن يلتقط شكري حكاياتهم الهامشية من الحانات يستغل محمد شكري حكاياته عن الوجوه التي عرفها أو صادفها ليمرر خطابا موازيا لخطابه الهامشي عن الملعونين. هذا الخطاب يتحدث فيه عن طنجة كفضاء هامشي بامتياز، فهو لا يفلت فرصة تتاح حول حدث أو مكان أو شخص إلا ويورد تعليقات موازية عن مدينة طنجة. فمنذ بداية السرد يقدم صورة سلبية عنها ويصدر إحساسا اغترابيا بعدم الرضا عما آل اليه مصيرها. وهي تعد بذلك المحرك الدينامي والانفعالي لما سيسرد بعد ذلك من استرجاعات ونوستالجيا. ويمكننا ان نركب هذه الصورة المكسرة والمشوهة مما ورد هنا وهناك في متن الرواية.

(حتى ليل طنجة الذي كان في الأمس القريب يحتفظ ببعض شبابه وشيء من روح جماله أصبح اليوم هرما، مترهلا، قبيحا وملطخا بالبراز. صار وحشيا ولم يعد يوحي بأي راحة واطمئنان. أنا أعرف انه يتملص من التهم الموجهة اليه وكل ما هو مشبوه فيه. أعرف أنه أبو الجرائم وحليفها، ومع ذلك فلن أكون ضده مطلقا: لن أتنكر لعشرته القديمة: لأنني مدين له بالكثير) .ص٥ و٦.

(في هذه الرحلة الطنجية التي أكثرها ليل وأقلها نهار سأفني بعضا من نفسي في التخيلات والاستيهامات، الهلوسات والهذيان الاستمنائي)..ص١٠

(جلست في مقهى طنجيس وطلبت قهوة مكثفة، الخمار يولد في رأسي قططا تتخالب وتتماوأ. هذا السوق– الذي أحبه كل معلون مثلي– لم يعد يعني لي اليوم غير القرف والبؤس المزري.. أكاد أرى الجريمة ماثلة في عيني كل من أراه الآن جالسا أو واقفا يتربص. المكر أراه وأشمه. انه الرعب بعينه في وجه كل من يجوس الساحة العدوانية المجانية متحفزة في كل الوجوه الممسوخة) ص٢٧

(المدينة أصيبت بنكبتها السياحية الأولى منذ حرب٦٧. وجاءت حرب الخليج لتجهز على ما تبقى من أمل في اعادة تنشيطها الاقتصادي الملعون».ص٥٦

أحيانا تدشن قاعة الشاي الجديدة فتح بابا أو بابيها وتظل العمارة الجاهزة مقفلة شهورا أو سنوات وقد لا يسكنها أحد الى أجل غير مسمى لأنه ما بنيت إلا لتبييض أموال اصحابها كما يقال عنها: يريدون أن يجعلوا من المدينة باريس المغرب وهي تتخبط لتخرج من بلاعة بؤسها التي تنتنها وتغرقها).ص٩٢

(غادرته وفكرت في أن طنجة اصبحت اليوم توحي بالانتجار لمن لا يستطيع مغادرتها. لقد ضاع فيها كل ما هو اسطوري جميل).ص١٠٢

هذه صور هامشية عن مكان أساسي وجوهري في جميع كتابات شكري. فهو فضاؤه الأسطوري ويشكل أيضا قسما ثابتا من أسطورته الشخصية لهذا فهو يحرص على منحه مبدأ الغرابة والادهاش وكل امكانيات الترميز.

تعد (وجوه) شكري من أغنى كتبه احتمالية للقراءة المفتوحة فهو زخم بطاقته الغريزية المكثفة في أقنعة ملتوية ومتشعبة، نفسية ولغوية.

فهناك مستوى أول يتعلق بالبنية الروائية المصرح بها على الغلاف. ويمكن بذلك قراءة النص كرواية بما يستدعي ذلك من أجهزة مفاهيمية وتأويل موسع.

ثم مستوى ثان يتعلق بالمعطى السيري التعددي للكاتب ووجوهه وفضاءاته وهو ما حاولنا القيام به في انتظار قراءة أخرى احتمالية مختلفة.

---

* محمد شكري: وجوه منشورات سليكي طنجة ٢٠٠٠ المغرب. هناك طبعة أخرى عن دار الساقي– لندن.

أهمية المكان
في النص الروائي

آسية البوعلي*

تمهيد:

يعيش الإنسان في عالم يتصف ببعدين أساسيين هما: الزمان والمكان، ففيهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشري ويتطور. والمكان تاريخياً أقدم من الإنسان، والإنسان بوجوده وكينونته في المكان يعيد تشكيله وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية، ووفق ثقافته.

ورغم أن المكان والزمان عنصران متلازمان لا يفترقان، فإن المكان ثابت على عكس الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية المستقرة فيه يدرك بالحواس إدراكاً مباشراً. ذلك أن «المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس» (١) ، على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله فيه.

ووجود الإنسان في المكان أدى إلى تعضيد العلاقة بينهما، تلك العلاقة التي أخذت في التنامي «حتى أصبح المكان واحداً من القضايا التي يخترقها الإنسان بالبحث بُغْيةَ التعمق في هذا المحسوس وتمام إدراكه» (٢) . مما ترتب عليه وجود دراسات كثيرة عنيت بدراسة المكان في مختلف المجالات، بل وجد علم خاص بدراسة المكان وهو علم الطوبولوجيا (Topology) الذي قام بدراسة «أخص خصائص المكان من حيث هو مكان، أي العلاقات المكانية المختلفة كعلاقة الجزء بالكل، وعلاقات الإندماج والانفصال والاتصال، التي تعطينا الشكل الثابت للمكان، الذي لا يتغير بتغير المسافات والمساحات والأحجام». (٣)

وتنوع الدراسات عن المكان أدى إلى تقسيم المكان حسب التخصصات؛ إذ تم تقسيم المكان بموجب السلطة التي تخضع لها الأماكن (٤) ، كما أُعطي المكان بعداً فلسفياً فأصبح المكان «هو ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء ويحده ويفصله عن باقي الأشياء»(٥). كذلك تم تقسيم المكان إلى «المكان التصوري، والمكان الإدراكي الحسي، والمكان الفيزيائي، والمكان المطلق». (٦)

الدراسات الروائية والمكان:

وفي مجال الدراسات الروائية اهتم دارسو الرواية بدراسة عنصر المكان، مما نتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة بدراسة هذا العصر، مثل المكان الروائي، والفضاء، والفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي، والفضاء بوصفه منظوراً. (٧)

وقد آثر المشتغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن مصطلح المكان الروائي؛ حيث وجدوا في الأول شمولية أوسع، لكونه يشمل المكان. فالمكان الروائي، مكان بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءاً منه. (٨)

وقد حظي كل من الفضاء والمكان في الرواية باهتمام كثير من الدارسين؛ لأن المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، ويمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية، لذا يرى البعض «أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته». (٩)

وللمكان تأثيره خارج النص الروائي، إذ يلعب «دور المفجر لطاقات المبدع «(١٠) و«يعبر عن مقاصد المؤلف».(١١).

طرائق الروائي في خلق المكان:

إن المكان الروائي بناء لغوي، يشيده خيال الروائي، والطابع

* أكاديمية من سلطنة عُمان

اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها؛ ذلك أن «المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئاً خيالياً». (١٢) فالمكان في النص الروائي مكان متخيل وبناء لغوي «تقيمه الكلمات انصياعاً لأغراض التخييل وحاجته، (فالمكان إذن) نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلفة والمختلقة في النص»(١٣). من ثم يرى بعض الدارسين أن «عبقرية الأدب، حقاً، حيزه». (١٤)

وللروائي سبل شتى في تشييد الفضاء أو المكان الروائي، منها: الوصف، استخدام الصورة الفنية، توظيف الرموز، ولكل منها دوره الفعال في النص الروائي.

فالروائي حين يلجأ إلى الوصف، يبذل قصارى جهده للبرهنة على قدرته أن يجعلنا نرى الأشياء أكثر وضوحاً. ذلك أن الوصف هو: «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات»(١٥) ، أي ذكر الأشياء في مظهرها الحسي الموجودة عليه في العالم الخارجي. فالوصف يقدم الأشياء للعين في صور أمينة تحرص على نقل المنظور الخارجي أدق النقل.(١٦)

ولما كان الوصف «يلائم الأشياء التي توجد بدون حركة» (١٧) ، فإنه يختص بتمثيل الأشياء في سكونها.

والروائي حين يلجأ إلى وصف المكان أو الفضاء الروائي، فإنه يرمي من وراء ذلك إلى بث المصداقية فيما يروي، بجعل المكان في الرواية مماثلاً في مظهره الخارجي للحقيقة، نابعاً من مرجعيته الواقعية. ذلك أن الروائي حين يصف المكان الطبيعي، يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده، بحيث يجعلنا «نقف على الصور الطوبوغرافية للمكان، والتي تخبرنا عن مظهره الخارجي»(١٨)؛ إذ إنه «يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكناً»(١٩) ، جاعلاً من الوصف أداة لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده. وهو بتوظيفه عناصر المكان المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيل، إنما «يُدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويُشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع».(٢٠)

والروائي حين يعمد إلى إسقاط مجموعة من الصفات الطوبوغرافية على الفضاء أو المكان الروائي، والتي هي عبارة عن «المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيم الرمزية المنبثقة عنها» (٢١) ، إنما يفعل ذلك بغية البرهنة على العلاقة بين المكان والشخصية في النص الروائي. كما أن اختلاف هذه الصفات وتنوعها من مكان إلى آخر في الفضاء الروائي، يمكن أن يعكس لنا الفروق الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية لدى شخوص الرواية. هذا فضلاً عن أن الدلالات النابعة من هذه الفروق يمكن أن تكون تعبيراً عن رؤية شخوص الرواية للعالم وموقفهم منه، كما قد تكشف عن الوضع النفسي للشخوص وحياتهم اللاشعورية، بحيث يصير للمكان بعدٌ نفسي يسبر أغوار النفس البشرية، عاكساً ما «يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحال فيه». (٢٢)

ويلزم التنويه إلى أن وصف الروائي للمكان قد يقتصر على بؤرة بعينها أو يكون شاملاً بحيث يعرض مشهداً أو مشاهد مكانية كاملة. والروائي، بفعله ذلك، يهدف إلى «تهدئة الحركة السردية الصاخبة، والتخفيف من حدة الأحداث القهرية، من خلال بث صور بصرية تتسم بالرومانسية... ما أن تقع عليها العين حتى تستشعر الهدوء والسكينة».(٢٣)

وتجدر الإشارة إلى أن الصفات الطوبوغرافية التي يسقطها الروائي على المكان، محددةً إياه من حيث الشكل والنوع، تؤكد لنا مدى استثمار الروائي لتلك الصفات لتجلية دلالات معينة تغذي نصه الروائي، وتمثل منعطفات مشعة في عالم النص. من هذه الدلالات – على سبيل المثال لا الحصر – تحديد حركة المكان، وهي حركة تنطوي على أهمية نظراً لأنها تكشف عن «مفهوم الحرية، حرية الإنسان في استخدام المكان ومحاولته أن يجعل المكان – على الرغم من محدوديته – حقلاً واسعاً يتحرك فيه كيفما شاء». (٢٤)

وغني عن القول إن وصف المكان لا يقتصر على إسقاط الصفات عليه أو على بعض متعلقاته بشكل مباشر – والتي بواسطتها يرصد الروائي خلفيات المكان – إذ قد يستخدم الروائي وصفاً غير مباشر من خلال توظيف الصورة الفنية التي هي «نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة» (٢٥) ، وهذه الصورة الفنية لا تتوافر إلا حين يكتسب المكان «صفة سميوطيقية من خلال

إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع»(٢٦) . ذلك أن الشيء في وجوده الخارجي قد يكون له وظيفة وهي الإشارة إلى حقيقة واقعة في العالم ولكن وجوده داخل النص يجب أن يحمل دلالة خاصة ويتعدى مجرد كونه إشارة. (٢٧)

إن الصورة الفنية تتعدى – بوصفنا متلقين – حدود الرؤية للمكان بعناصره الفيزيائية، إلى المشاركة الوجدانية، وهو ما يؤكد لنا أن «الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته» (٢٨) . وهنا تكمن عبقرية اللغة الروائية حيث تتمكن من «إعطاء أبعاد حسية لما لا وجود له إلا بالوعي وفيه، وفي إضفاء صفة الواقعية على ما هو تصوري محض». (٢٩)

من ثم يتسنى لنا القول بأن التصوير اللغوي إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية لكونه صورة فنية «تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة، المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي». (٣٠)

إن وظيفة الكلمات في المحيط الخارجي لا تعدو أن تكون مجرد إشارات لأشياء بعينها، بيد أن وجودها داخل سياق النص الروائي يعطيها بعداً دلالياً أعمق، إذ تخرج هذه الكلمات من مجرد كونها إشارات وإلى كونها رموزاً ذات كثافة دلالية، وهي بذلك تنتقل من معناها الدلالي المباشر إلى مستوى أعلى في الدلالة.

وجدير بالذكر أن الكلمات تصير رموزاً في سياق النص الروائي حينما تكون موحية وتوعز بمعان كثيرة. تلك المعاني التي يمكننا التوصل إليها من طبيعة الكلمة ذاتها، ومن تكرارها داخل النص الروائي، ومن كيفية توظيفها في إطار الصورة الفنية، فضلاً عن علاقتها ببقية عناصر الرواية من شخصيات وحدث وزمان ... إلخ.

ولتوضيح ما سبق بصدد الرمز، رأينا من الأفضل أن نسوق بعض الكلمات كأمثلة. فكلمات مثل القمر، الأفعى، الأرض، الماء، النار – حال توظيفها داخل النص الروائي واستناداً إلى ما ذكرناه آنفاً، ومن خلال ربطها بدلالات في أصولها المرجعية الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية – تكتسب دلالات مزدوجة مثل البداية والنهاية، الحياة والموت، وهي دلالات مغايرة للدلالات المباشرة لهذه الكلمات.

وكلمة الصحراء – مثلاً – تشير في دلالتها المباشرة إلى مكان بعينه، إلا أنها في سياق النص الروائي قد تحمل دلالة رمزية هي الحرية. ذلك أن الصحراء «لا تخضع لسلطة أحد (و) لا يملكها أحد، وتكون الدولة وحاكمها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها. ولذلك تصبح أسطورة نائية».(٣١)

وإذا ما تصورنا كلمة الصحراء بما تشير إليه من مكان بعينه خالٍ من العوائق والحواجز، وجدنا أنها تؤكد التحرر باعتباره «المعنى الأعلى لكل وجود إنساني» (٣٢) ، كما أنها تتمشى مع أبسط صور الحرية التي هي «مجموع من الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة من الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها». (٣٣)

إلا أنه ينبغي التنبيه إلى أن الدلالة المستوحاة من المكان، لا تنبثق – بالضرورة – من المكان برمته، إذ يمكن أن تنبثق من أحد عناصره أو أحد متعلقاته. والفيصل في ذلك هو السياق المكاني في النص الروائي وتفاعل عناصر الرواية داخل هذا السياق. فتحليق الطير في السماء – مثلاً – يمكن تفسيره على أنه رمز للحرية والأنا الأعلى بما تنطوي عليه من مثالية وأهداف نبيلة (٣٤) . كما أن السماء في حد ذاتها يمكن أن تكون رمزاً للاعتلاء والصعود الروحي والقوة والخلود. ذلك أن السماء تعد في كثير من المعتقدات الشعبية مقراً للآلهة. (٣٥)

واستناداً إلى ما تقدم يمكن أن ترمز الشمس إلى الحياة والقوة والخير وكل ما هو طيب. (٣٦) كما أنها قد ترمز إلى التسامي والعقل والإيمان. (٣٧)

وإذا كنا قد سقنا بعض الأمثلة لما يمكن أن ينبثق من دلالات من المكان أو بعض متعلقاته، فإنه يجدر بنا التأكيد على أن تحديد شكل المكان أو بعض متعلقاته من زواياه المختلفة له دلالته.

فإذا أخذنا اللون كمثال لهذه الزوايا، وجدنا أن توظيف اللون في حد ذاته يمدنا بصورة مرئية للمكان أو أحد معتقداته، كما أن تحديد الألوان أو التركيز على لون بعينه له

ثقله في الدلالة، استناداً إلى أن هناك ألواناً أساسية وأخرى ثانوية. فإذا ما وصف الروائي مكاناً ما - وليكن البحر مثلاً - مضفياً على مياهه اللونين الأخضر والأزرق، وجدنا أن اللونين يعطيان تفسيراً طبيعياً للمكان من حيث أبعاده المسافية، فـ «اللون الأخضر يرتبط على نحو خاص بالمياه القريبة من الشاطئ والمياه الضحلة...، أما اللون الأزرق فيرتبط بالمياه البعيدة العميقة». (٣٨)

ومع تسليمنا بأن عملية الوصف باستخدام الألوان عملية لها دلالة رمزية، ولما كانت الألوان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعمليات التفكير والانفعالات (٣٩) ، فإننا نجد أن إضفاء اللونين الأخضر والأزرق على مياه البحر يؤكد رمزية المياه في الأصول المرجعية باعتبارها أحد عناصر البداية والحياة والاستمرارية والقوة. ذلك أن اللون الأزرق يعد من الألوان الأساسية الأولية التي لا تقبل الانقسام، فهو لا يتولد من لون آخر (٤٠) ، والعكس صحيح، فضلاً عما ينطوي عليه هذا اللون من دلالات القوة لاقترانه بعظمة الملوك، في حين أن اللون الأخضر ينطوي على دلالات الحياة والخلود بما يثيره هذا اللون في ذاكرة المتلقي من ارتباطه (أي اللون) بسيدنا الخضر عليه السلام، وهو ارتباط نابع من المعتقدات الشعبية، مما يؤكد أن الألوان «ذات قيمة سيكولوجية واجتماعية لا يمكن إنكارها» (٤١). فإذا ما تصورنا أن الروائي في وصفه لمكان ما - وليكن السماء مثلاً - مركزاً على تحليق طيور ذات لون أبيض، لوجدنا أنه بالإضافة إلى ما تمدنا به حركة الطيران من تصور للبعد المسافي للمكان اتساعاً وارتفاعاً، فإن اللون الأبيض يرمز إلى الصفاء والنقاء والارتقاء، فضلاً عن أن وجود الطير في السماء - مقر الآلهة - قد يعد رمزاً للسمو الروحي والفضيلة الأخلاقية والطهر الملائكي.(٤٢).

وحيث إن النظرة إلى الألوان تعكس حالة سيكولوجية متولدة من المعتقدات الاجتماعية، وإذا جاز لنا أن نتصور وصف الروائي لمكان - كالسرداب مثلاً - بالقتامة والظلمة، لتسنى لنا القول بأن السواد أو القتامة المستوحيين من الظلمة، قد يرمزان إلى الغموض والمجهول والاكتئاب والقلق وهي دلالات نستوحيها من ارتباط اللون بكلمة السرداب بما تثيره هذه الكلمة في ذهن المتلقي من تصور لضيق السرداب وطوله. وهذا الجمع بين لون السرداب وشكله المتخيل قد يؤدي إلى استنتاج استمرارية آنية هذه الدلالات.

وقد رأينا أن نكتفي بهذا القدر من الأمثلة، إذ لا مجال لسوق أمثلة أخرى، حيث إن ما أردنا التأكيد عليه هو أن الروائي في وصفه للمكان، باستطاعته خلق «علاقة لغوية متولدة تتمتع بخصوصيتها من السياق والموضوع داخل النص»(٤٣) وأنه باحتواء المكان الواحد لمفردات مختلفة تشكل تفاصيله وجزئياته، تتبلور لوحة غاية في التركيب قد تبدو بسيطة للوهلة الأولى، بيد أن تواجدها في السياق الروائي يحولها إلى رموز يصبح معها «كل شيء موظفاً، وحتى ما يبدو هامشياً، يؤدي وظيفته في إطار هامشيته»(٤٤). وهذه الرموز «تعيد تشكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية وتؤسس جماليات جديدة».(٤٥)

دور المكان في النص الروائي:

والمكان باعتباره عنصراً من عناصر الرواية، له دور فعال في النص الروائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي. فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية. كما أن له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث: إذ يرتبط بخطية الأحداث السردية، بحيث يمكن القول بأنه يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد. وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان.(٤٦)

والمكان - سواء كان مشهداً وصفياً أم مجرد إطار للحدث - يدخل في صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص الروائي، كما «يدخل في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان»(٤٧) فيغير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية مما يؤدي إلى تغير الأمكنة داخل الفضاء الروائي، الذي ينتج عنه «نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه». (٤٨)

وحيث إن «تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً من أبعاد النص الأدبي» (٤٩) ، فإنه يمكن النظر إلى المكان الروائي على أنه بؤرة تجتمع فيها شبكة من العلاقات التي تجمع بين عناصر الرواية المختلفة، ومن ثم يصبح

المكان عنصراً غير زائد في الرواية؛ إذ يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله و «يكون منظماً بنفس الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها». (٥٠)

وغني عن البيان أن ثمة علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصيات الروائية - رئيسية وثانوية - إذ يعد المكان عنصراً أساسياً في تشكيل بنية هذه الشخصيات، كما أنه لا يتشكل إلا من خلال اختراق هذه الشخصيات له وظهورها فيه بمميزاتها والأحداث التي تقوم بها فيه، الأمر الذي يؤكد لنا أن «المكان حقيقة معاشة* ، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه»(٥١) ، فمن الوهم إذن الاعتقاد بانفصال المكان عن تأثير الإنسان القاطن به أو العابر له، ذلك أن علاقة التأثير والتأثر بين المكان والإنسان تتوثق من خلال الدور الذي يلعبه كل منهما إزاء الآخر: فالمكان يكشف عن شخصية الإنسان، بينما يعطي الأخير المكان قيمته من خلال تجربته فيه.

وإذا كان المكان «يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية»(٥٢) . وتبدو أعلى درجات هذه القيمة حين يكون المكان جزءاً من بناء الشخصية لأن «الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضارية». (٥٣)

ومع التسليم بوجود علاقة تأثير وتأثر بين المكان والشخصية، فإننا لا نجد غرابة في أن يكون المكان «قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها» (٥٤) . من ثم نجد الروائي حين يشيد المكان في الرواية، يعمد إلى جعل هذا المكان منسجماً مع طبائع شخصياته ومزاجها، بحيث يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للحالة الشعورية والذهنية للشخصيات، وإلى جعل المكان ذاته يكشف عن الحالات اللاشعورية للشخصيات ويساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.

مما تقدم يتبين لنا أن المكان يمكن أن يقوم بدور العاكس «Reflector» لأحاسيس الشخصية الروائية، بل أكثر من ذلك؛ إذ يمكنه القيام بدور الشخصية ذاتها، وذلك «باعتباره تصويراً لغوياً يشكل معادلاً حسياً ومعنوياً للمجال الشعوري والذهني للشخصية»(٥٥) ، كما يمكن أن يمثل المكان رمزاً من رموز الانتماء بالنسبة للشخصية لاسيما إذا كان هذا المكان أليفاً في علاقته بالشخصية بحيث لا يُعمق لديها إحساساً بالغربة، بل على العكس ينمي فيها الإحساس بالامتلاك، وذلك حين تمتلك الشخصية - بالفعل - مكانا وجدانياً. وعليه يمكننا القول بأن «هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان - طبقاً لحاجاته - ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها». (٥٦)

كيفية قراءة المكان في النص الروائي:

لما كان المكان لا يعيش بمعزل عن باقي عناصر الرواية، وإنما يدخل في علاقة تفاعل مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات والزمان والأحداث والرؤى السردية، فإن عدم قراءته ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهمه داخل السرد الروائي. في حين أن قراءتنا له مرتبطة بالعناصر سالفة الذكر، وتظهر مدى وعينا به وقدرتنا على فهمه، ومن ثم قدرتنا على تلقي النص الروائي وفهمه.

وحتى يتسنى لنا قراءة المكان قراءة واعية تؤدي إلى فهمه على نحو صحيح. اقترح الباحثون ثلاثة محاور في هذا الصدد: يتمثل أولها في الرؤية (أو زاوية النظر أو المنظور) التي يتخذها الراوي أو الشخصيات عند مباشرتهم للمكان لأن الرؤية هي التي تقود «نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي، ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه» (٥٧) . في حين يتمثل المحور الثاني في فهمنا للغة الموظفة لتشخيص أو وصف المكان؛ فكل لغة لها صفات خاصة في تحديد المكان أو رسم طوبوغرافيته وبها يحقق المكان دلالته الخاصة وتماسكه(٥٨). أما المحور الثالث فيتمثل في المتلقي أو القارئ للمكان في النص الروائي فهو يتلقى جمالياته المنبثقة عبر النص السردي والتي لها أثرها في التلقي، كما أنه يساهم في إنتاج هذه الجماليات.(٥٩)

وفي النهاية يعد الجانب الجمالي للمكان «درجة من الجودة تحسب للروائي لقدرته على اختزان أمكنة مغايرة لما يعهده المتلقي أو تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة». (٦٠).

الهوامش

(١) يوسف كرم. تاريخ الفلسفة الحديثة، ط٥، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص٢٢٢.

(٢) مصطفى الضبع. استراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨م، ص٦٠.

(٣) يمنى طريف الخولي. إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع٩، ١٩٨٩م، ص١٣.

(٤) انظر: يورى لوتمان. مشكلة المكان الفني؛ ترجمة سيزا قاسم دراز، «ألف»

مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع٦، ربيع ١٩٨٦م، ص ص ٨١ – ٨٢.
(٥) مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص٦٠.
(٦) يمنى طريف الخولي. مرجع سابق، ص١٣.
(٧) انظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص ص ٧٥ – ٧٦.
(٨) انظر كلاً من:
- حميد لحمداني. السابق، ص٦٢.
- مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص ص ٧٦ – ٧٧.
(٩) غاستون باشلا ر. جماليات المكان: ترجمة غالب هلسا، ط٣، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م، ص ص ٥ – ٦.
(١٠) مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص٧٠.
(١١) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص٣٢.
(١٢) بدرى عثمان. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط١، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص٩٤.
(١٣) مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص١٥١.
(١٤) عبدالملك مرتاض. في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨م، ص١٦٠.
(١٥) قدامة بن جعفر. نقد الشعر، القاهرة، المطبعة المليجية، ١٩٣٥م، ص٧٠.
(١٦) أنظر: سيزا قاسم دراز. بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٨٠.
(١٧) عبدالملك مرتاض. ألف ليلة وليلة: دراسة سيميائية لحكاية، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م، ص١٠٨.
(١٨) حسن بحراوي. مرجع سابق، ص٦٠.
(١٩) سمر روحي الفيصل. بناء المكان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٣٠٦، ١٩٩٦م، ص١٣.
(٢٠) سيزا قاسم دراز. مرجع سابق، ص٨٢.
(٢١) حسن بحراوي. مرجع سابق، ص٤٧.
(٢٢) مصطفى الضبع.مرجع سابق، ص١٠٩.
(٢٣) السابق. ص١١٩.
(٢٤) السابق. ٦٥.
(٢٥) جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٣م، ص٣٤٠.
(٢٦) سيزا قاسم دراز. القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج ٢٣، ع ع ٣ – ٤، يناير– يونيو ١٩٩٥م، ص٢٥٥.
(٢٧) انظر: سيزا قاسم دراز. بناء الرواية...، مرجع سابق، ص١٠٠.
(٢٨) جابر عصفور. مرجع سابق، ص٣٤١.
(٢٩) جورج طرابيشي. رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ط٢، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، سبتمبر ١٩٨٥م، ص٨٥.
(٣٠) أميرة حلمي مطر. مقدمة في علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٦م، ص٣٧.
(٣١) يورى لوتمان. مرجع سابق، ص٨٢.
(٣٢) عبدالرحمن بدوي. الزمان الوجودي، ط٢، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م، ص٣٩.
(٣٣) يوري لوتمان. مرجع سابق، ص٨٢.
(٣٤) انظر: إبراهيم عبدالحافظ. تحول الإنسان إلى طائر في الحكايات الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٤٤، يوليو – سبتمبر ١٩٩٤م، ص٤٣.
(٣٥) أنظر: جان صدقة. رموز وطقوس: دراسات في الميثولوجيات القديمة، لندن، رياض الريس للكتب والنشر (د.ت) ص٥١.
(٣٦) انظر: أدولف إرمان. ديانة مصر القديمة: ترجمة عبدالمنعم أبو بكر ومحمد أنور شكري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص١٢٧.
(٣٧) انظر: تسعديت آيت حمودي. أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط١، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص٢٢٦.
(٣٨) عبادة كحيلة. عن العرب والبحر، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٤١٠هـ– ١٩٨٩م، ص١٣.
(٣٩) أنظر: شاكر عبدالحميد. العملية الإبداعية في فن التصوير، ط٢، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ص١٩.
(٤٠) أنظر: السابق. ص١٨٠.
(٤١) السابق. ص٢٠.
(٤٢) أنظر: جيلبير دوران. الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها: ترجمة مصباح الصمد، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١١هـ– ١٩٩١م، ص١٠٨.
(٤٣) مدحت الجيار. جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالصبور، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع٦، ربيع ١٩٨٦م، ص٤٠.
(٤٤) بدري عثمان. مرجع سابق، ص١٧٥.
(٤٥) أمينة رشيد. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٤٨.
(٤٦) انظر: حسن بحراوي. مرجع سابق، ص ص ٢٠، ٢٩، ٣٠.
(٤٧) مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص٧١.
(٤٨) حسن بحراوي. مرجع سابق، ص٣٢.
(٤٩) افتتاحية «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع٦، ربيع ١٩٨٦م، ص٥.
(٥٠) مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص١٥١.
(٥١) يوري لوتمان. مرجع سابق، ص٨٣.
(*) وردت كلمة معاشة في الاقتباس، والصحيح هو «معيشة».
(٥٢) محمد الباردي. الرواية العربية الحديثة، ط١، اللاذقية، دار الحوار، ١٩٩٣م، ص٢٣٢.
(٥٣) يوري لوتمان. مرجع سابق، ص٨٣.
(٥٤) بدري عثمان. مرجع سابق، ص٩٥.
(٥٥) السابق. ص١٣٢.
(٥٦) يوري لوتمان. مرجع سابق، ص٨٣.
(٥٧) حسن بحراوي. مرجع سابق، ص١٠١.
(٥٨) انظر: السابق. ص٣٢.
(٥٩) انظر: مصطفى الضبع. مرجع سابق، ص٣٩٥.
(٦٠) السابق. ص٧٣.

الرواية السورية الجديدة وآفاق التجريب

راســـم المدهـــون*

يمكن القول إن العقد الفائت، هو عقد الرواية بحق، بالنظر الى الرواج الذي حققه هذا الجنس الأدبي- نسبيا- في أوساط القراء، وأيضا بالنظر الى غزارة الانتاج الروائي، بما في ذلك بالطبع، إقبال أعداد متزايدة من الكتاب، على الاسهام في الكتابة الروائية، سواء من أولئك الذين سبق لهم كتابة القصة، أو حتى من جاءوا إلى فن الرواية، مباشرة ودون وسيط إبداعي آخر.

الرواية الأولى، هي- غالبا- تجربة خاصة، لها نكهتها المميزة، تماما كما لها عثراتها، إذ هي تنبت خارج تربة الخبرة، فتلتصق أكثر بالحماسة والصدق، حتى لو لم يكونا كافيين وحدهما لابداع فن جميل.

هذه القراءة تحاول رصد بعض أبرز التجارب الروائية الأولى لأصحابها من الكتاب السوريين، والذين أصدر معظمهم أعمالا روائية لاحقة، فيما ينتظر آخرون.

ممدوح عزام: البيئة والتاريخ

ربما لم تحدث رواية سورية، خلال العقد الفائت، جدلا وإثارة وخلافا، كذلك الذي أحدثته رواية ممدوح عزام «قصر المطر»، والتي تناولت في بنائية روائية مشوقة أحداث الثورة السورية الكبرى عام ١٩٢٥، وخصوصا في جبل العرب جنوب سوريا، وألقت من ثم حزمة ضوئها على منظومة العلاقات الاجتماعية والإنسانية في تلك المنطقة، من خلال النظر إلى شخصياتها الأهم بوصفها كيانات اجتماعية لها ارتباطاتها، ولكل منها منطقه الخاص، ونظراته الخاصة التي تدفعه إلى اتخاذ هذا الموقف أو ذاك.

يمكن القول إن «قصر المطر» هي منذ البداية وحتى الكلمة الأخيرة فيها رواية بيئة، لا من حيث بدهية المكان الذي تشترطه ويشترطها، ولكن- وهذا هو المهم- من حيث قدرة الكاتب على تقديم المكان- البيئة- في أبعاده كلها إلى الحد الذي يمكن قارئ الرواية معه الوقوف على لوحة بانورامية تشتعل فيها خطوط كثيرة، تبدأ من ملامح الجغرافيا وشواهدها، وتذهب بعد ذلك إلى روح الناس، وإلى وعيهم وكيفيات نظرهم إلى العالم والحياة، في ازدحام لا تطغى فيه واحدة من مفردات الصورة أو تفاصيل اللوحة، بل هي تتشابك في تحقيق نسيج متكامل يصبح هو المبرر المناسب لجملة الأحداث والتطورات العاصفة في الرواية، ويشكل في الوقت ذاته مناخا يمنح «قصر المطر» نكهتها الخاصة والمميزة في زحام الأعمال الروائية السورية، خصوصا وقد تمكن ممدوح عزام بفنية عالية من نبذ لعبة التقسيم الايديولوجي للناس منذ البداية، وآثر- ومنذ البداية أيضا- ترك الحرية لأبطاله لكي يشكلوا أنفسهم بعيدا عن البعد الواحد، بل هو يقدم بطله السلبي، الطاغية والمذعن لرغبات الأعداء، في صورة متعددة الأبعاد، تتشكل أو تأخذ ملامحها الأخيرة وموقعها ألاجتماعي النهائي، الا عبر نار تلك الصراعات التي تختلط فيها المصالح الاقتصادية بالطموح الشخصي وبالتنافس الفردي، وكأن الكاتب أراد في هذه الرواية الملحمية، أن يرى في كل واحد من أبطاله وشخصياته جانبي روحه الداخلية.. الخير والشر على حد سواء، إذ هو يطلقهم في برية الأحداث يتشكلون بحسب تأثرهم بهذا الجانب أو ذاك.

يلاحظ قارئ «قصر المطر» أن ممدوح عزام ظل طيلة الرواية يحرك عامل الجنس باعتباره أكثر الرموز تعبيرا عن حب الحياة، في مقابل قسوة الطبيعة وشظف العيش، وأيضا في مقابل قسوة الحرب. وما تخللها من مشاهد المواجهات الدامية وصور الموت، وبين هذا وذاك ملامح البدائية في حياة الناس، أفكارهم وتصرفاتهم، وحتى نظرتهم للواقع والمستقبل، بدائية نلمحها في التعامل مع المرأة حينا، وفي ممارسة الغزو والقتل حينا آخر، من دون أن تسقط من النفوس قيم الكرم والنبل، والتي تعبر عن نفسها في منظومة العلاقات التي تجمعهم وتضعهم في خط أخلاقي

* كاتب من فلسطين

ايجابي، يمتح من بساطة العيش ويطمح لمستقبل أجمل.
تستفيد رواية «قصر المطر»، من معتقد «التقمص»، الذي تؤمن به بعض المذاهب الدينية، وتوظف هذا المعتقد في صورة فنية جذابة، ولها عمقها الفكري، وهو توظيف يتجسد في مدخل الرواية الافتتاحي، ثم في خاتمتها الجميلة والمعبرة.
أما أنيسة عبود، فقد عرفها القراء كاتبة للقصة، حيث نشرت عددا من المجموعات القصصية، قبل أن تصدر روايتها الأولى «النعنع البري»، ولعل أهم ما في «النعنع البري»، ذلك العمل الدؤوب من الكاتبة على بنية الرواية، على معمارها الذي يتناسب في صورته الأولية- الأساسية مع اجراء مزاوجة جميلة، لا تطغى ولا تنفلت خيوطها بين عالمين يبدوان متناقضين، إذ يقف كل منهما في تخوم خاصة به، وهما عالم الواقع، حيث الغاية من الكتابة، وحيث تنفجر الوقائع بين الأصابع، وأمام النظر، وتحرض الكتابة على التقاطها واعادة تقييمها من جديد في صورة أدبية، ثم عالم الاسطورة بملامحه الحالمة.. الرجراجة والزئبقية، والتي تناوش- في الغالب- خلفية الوعي، أو إذا شئنا الدقة أكثر، تناوش اللاوعي في قابليته اللامحدودة لجعل كل الأشياء ممكنة، واقعية، وقابلة للتفسير، قابلة للاستحضار، بل وللزج في جفاف الواقع ورتابته.
ان ملمحا مهما من ملامح عمل أنيسة عبود الروائي، يتأسس على أرضية الالتزام القوي بالزمن، وهو التزام حال دون سقوط الرواية في مأزق ما بات يعرف بـ«الفانتازيا»، لا بمعناها النقدي، ولكن بذلك المعنى الشائع الذي يجعل كل شيء مباحا وقابلا للوجود والحركة على الورق دون الحاجة إلى أية مبررات منطقية أو فنية.
في «النعنع البري» ثمة اهتمام بما في الزمن من وقائع يومية، علامات حب وضغائن، ولكن ذلك كله إذ يتقدم ليناوش نصفه الآخر- الاسطوري الحالم- لا يذهب معه إلى فضاءات دون ملامح، بل هو يشكل مع ذلك النصف وجودا واحدا جديدا له نكهة الحلم ورؤيته وقوة التحديق في الواقع.
أنيسة عبود في هذه الرواية، تنطلق من يقظة عاشتها قصصها القصيرة، التي عبرت عن بقع سواد هنا وهناك، ولكنها- وفي عمل روائي طويل نسبيا- تعود إليها فيما يشبه نظرة شاملة تطل على لوحة سوداء كبرى، وتقرأ خطوطها وكلماتها في لغة مشوقة وانسيابية فنية عالية.
وفي أجواء مختلفة تماما، تقدم أميمة الخش، عملها الروائي الثاني «زهرة اللوتس» (سنعتبره الأول لأسباب فنية تتعلق بضعف العمل الأول)، إذ تكاد هذه الرواية أن تكون رواية شخصية واحدة.. سيرة ذاتية لبطلتها المفتونة بالرغبة في التعرف على العالم، بنفس القدر من قوة الرغبة في الانعتاق من الوصاية شبه الشاملة للعائلة أولا وللتقاليد المتخلفة من بعد. ومع أن الكاتبة تقدم لنا في إطار صورة تلك البطلة ملامح أشخاص آخرين، يلعبون بهذا القدر أو ذاك أدوارا في حياتها- إلا أن ظهورهم في الرواية يأتي كنوع من الإيضاح الدرامي للشخصية الرئيسية، إذ هو يعيد تقديم التفاصيل الثانوية والملامح الجزئية التي تجعل قراءة الرواية أشبه بتأمل طويل في ملامح امرأة منذ مطلع شبابها الأول وحتى تلك الخاتمة الواقعية، حين تترك الكاتبة بطلتها تغوص في مقلاة الحياة متسلحة بوعيها أولا، وبجبال التجارب السوداء التي لم تستطع أن تهزمها قدر ما حولتها إلى امرأة أخرى تعي ما يجري من حولها وتقتحمه بجدارة واقتدار.
أجمل ما في رواية أميمة الخش «زهرة اللوتس»، احتفاظها بأهم ما في الرواية التقليدية: الحكاية، والتي تأخذ بيدنا منذ الصفحة الأولى لمتابعة تفاصيل أحداث، وتفاصيل حياة، فهذه الحياة التقليدية، والتي تناولها روايات كثيرة من قبل، تناولتها أميمة الخش من منظور يغامر بالكشف عن كل تلك الجوانب التي أغفلتها الكاتبات في قصدية وتعمد، فالكتابة هنا إصغاء للمشاعر الداخلية للمرأة، طفلة ومراهقة وشابة.
أما وجدي مصطفى، فقد اصدر رواية يتيمة، صمت بعدها عن الكتابة، رغم الموهبة الأدبية الواضحة التي أنبأت عنها روايته «بين ضفتين».
«بين ضفتين»، قصة حب جارحة وشبه مستحيلة، حب يحمل بذرة عذاب تنبت شوكا من نار، فتورث أصحابه الموت، إذ تدفعهم الى الانتحار أو الفجيعة. موت يأتي في ما يشبه محاولة متأخرة للتصالح مع حياة صعبة، تتأرجح بين اللهو والعبث وبين تراجيديا الدمار النفسي والروحي لشخصين، رجل وامرأة يجتمعان على إرادة العيش المشترك فتدفعهما الحياة إلى العذاب الدائم.
تذكّر الرواية بقصة فيلم «الموت حبا»، من خلال علاقة بين جيلين متباعدين، بين تلميذ ومعلمته حصرا، كما بين علاقتين تنشآن على أرضية التمرد على الواقع، فيما تتشابهان كذلك في الموت الفاجع الذي يودي بأحد البطلين في العملين الروائي والسينمائي، ليظل الآخر تائها ضائعا، يعبر بتيهه وضياعه عن خيبة أمل كبرى بعد انتحار أحلام وتبددها على صخرة الحياة القاسية.
تقوم الرواية على بناء سردي لا يهتم كثيرا بالبحث عن تقنيات

حداثية قدر اهتمامه اللامحدود بقوة الحكاية. وفي ذلك يبدو وجدي مصطفى مشغولا بالمضمون بدرجة أساسية،سواء من خلال الحبكة الروائية، أو سردية الأحداث المعاشة، أو حتى من خلال الأجواء الاجتماعية التي يحرص على نقلها بتشويق لا يطأه الملل، خصوصا لجهة تصوير مسرح الأحداث وبنية الشخصيات الرئيسية والثانوية.

وإذا كانت الروايات السابقة، قد اتسمت بهذا القدر أو ذاك، من مواصفات التجربة الأولى، وما يكتنفها في العادة من ثغرات ونواقص، فان تجربتين أكثر أهمية حققهما الكاتبان غسان أبا زيد وخالد خليفة في روايتيهما «المبروكة» و«دفاتر القرباط»، بالنظر إلى النضج الفني الذي اتسمت به كل رواية منهما، وبالنظر أيضا إلى قوة القبض على المضمون وجدليته الناجحة مع الشكل الفني.

في رواية «المبروكة» لغسان أبا زيد (حازت جائزة الرواية في مسابقة سعاد الصباح)، نجد التاريخ هو فضاء الرواية. غسان أبازيد يذهب إلى التاريخ بحثا عن حكاية روائية، بل انه يزج حكايته الخاصة في دروب التاريخ، في منعطفاته الكبرى، وأزقته التي شهدت الصراع الخالد بين الظالمين والمظلومين، بين العامة- الذين يتشابهون وإن اختلفت المدن والأمصار- وبين الجلادين وإن تباعدت بينهم الأزمنة واختلفت العصور، إذ خلال تلك الصراعات كلها لا فرق بين ظالم وظالم، ولا بين مظلوم ومظلوم.

شخصيات «المبروكة» تجمع في وقت واحد معا، ملامح الشخصية العربية التراثية إلى جانب الملامح المعاصرة، فالتراث إذا كان حاضرا من خلال الأحداث، وحتى الرموز التاريخية، فهو حاضر كذلك من خلال ذهنية الشخصيات الرئيسية وثقافتها، ووعيها للعالم والحياة، والأهم من ذلك كله من خلال آمالها وتطلعاتها المستقبلية، التي لا تزال تلهث وراء الأحلام ذاتها وتواجه الظلم ذاته، وإن بأشكال وصور عصرية لا تغير من المضمون شيئا.

رواية «المبروكة» إذ تستعير التاريخ العربي كله، ليصبح فضاء يتحرك خلاله أبطالها، تشير في صورة غير مباشرة، إلى «حلزونية»، السيرورة الاجتماعية العربية، والتي تكاد تجعل التطور يراوح مكانه طيلة عقود متعددة. وفي الرواية لا يفيد أن نسأل عن هذا العصر أو ذاك، فالعصور كلها مرتبطة بوشيجة واحدة هي القهر والكفاح ضده.

أما رواية خالد خليفة «دفاتر القرباط»، فلعلها المغامرة الفنية الأجمل والأهم في الرواية السورية خلال العقد الأخير. خالد خليفة في هذه الرواية يستعير من «الواقعية السحرية» أدواتها، ولكن ليكتب روايته هو، وليقدم فضاءه الروائي الخاص، في لغة حارة لها مذاق عذب.

هاجس «دفاتر القرباط» الأهم هو الحرية، بمعناها الواسع والشامل، ولا تخفى هنا دلالة «القرباط»، الغجر الجوالين، كرمز لحرية تأتي وتذهب، رمز تنتقل عدواه إلى أهل «العنابية» وخصوصا «أبوالهايم»، العاشق المتيم بالغجرية «نشمة»، والراحل معها في تجوال لا يتوقف حرصا على حريته وانحيازا إلى رغبات الجسد والروح معا.

أعتقد أن بنائية «دفاتر القرباط» تقوم هي ذاتها بدور البطل، من حيث هي بنائية مركبة، تجمع شخصيات تنتمي الى القاع الاجتماعي- عموما- ولكنها تحمل في الوقت ذاته- وبدرجات متفاوتة- مديات وعي فكري واجتماعي هو أقرب إلى الحلم أو إذا شئنا الدقة أقرب - إلى المثال المنشود الذي يسعى نحوه الجميع متسلحين بآلامهم وعذاباتهم خصوصا وأن الكاتب تعمد زج هذه الشخصيات في علاقة جدلية مع طبائعها الفطرية. أما الزمن في الرواية فلا يمكن الاستدلال عليه، إلا من خلال الوقائع التي ترد عن حملة الانتخابات وترشيح ابن العم نفسه فيها، وهي ملامسة طفيفة لحدود الزمن، تذكرنا إلى حد بعيد بإشارة جابرييل جارسيا ماركيز للزمن في روايته الأجمل «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» حين يأتي ذكر الزمن مرة واحدة فقط، ومن خلال عنوان احدى الصحف الذي يتحدث عن حرب السويس.

الرواية الجديدة في سوريا، رواية- في العموم- تقتحم عوالم التجريب، فتراها تنتقل من شكل فني إلى آخر، مستفيدة في ذلك من انجازات الرواية السورية ذاتها، والتي تحققت على يد مجموعة من الكتاب المعروفين، أمثال حنا مينه، حيدر حيدر، وليد اخلاصي، نبيل سليمان، خيري الهبي، هاني الراهب، عبدالنبي حجازي، نهاد سيريس، فواز حداد وغيرهم، وفي الوقت ذاته تستفيد من منجز الرواية العالمية سواء القادمة من أمريكا اللاتينية بنكهتها وتقنيتها الخاصتين، أما القادمة من أوروبا والتي باتت في نظر كثير من النقاد والكتاب رواية تقليدية، وإن قدمت نماذج مهمة وذات مستوى أدبي رفيع.

لمسات شخصية

بعيدة جدا عن الموضوعية

سلام سرحان*

في مطلع الثمانينات، حين بدأت أتلمس طريقي في فضاء الشعر والوجود والعدم، كان الوسط الثقافي في بغداد يغلي بعدد هائل من الشعراء المليئين باللهب والقفز والشعر والتمرد والنزوع الى الخلاص. كانت النقاشات والسجالات تقارب حضور الحرب في حياتنا، فكانت لا تكتفي باستعارة لغة الحرب بل أجوائها أيضا، من قصف ونار واشتباكات. كان التنافس على الحضور في حياة الوسط يدفع الى الأقصى والأعلى والأبعد، كنا في عشرات السباقات والمنافسات للإتيان بالباهر والمدهش من أجل لحظة زهو لا تلبث أن تنطفئ، لنعاود حمل الصخرة والصعود مرة أخرى.

الجميع كان ذاهبا في المغامرة الى أقصاها، دون أدنى تردد، بفعل حمى غامضة تأسر الجميع، ليؤدي كل دوره في ذلك الكيان الجماعي القاسي والغامض والباهر، والذي لا يعترف باستقلال وتميز أي فرد من أفراده. كان الجميع يتحرك بحماس لا نعرف سره، لتجري في عروق ذلك الكيان خلاصة المعرفة الانسانية وجنونها وآخر ما تقفز إليه المخيلة الابداعية في العالم. إذ كان للوسط آلاف المجسات، التي تنتخب أعلى وأجرأ ما في الثقافة العالمية، فيجري كل يوم تداول عشرات النصوص والمقالات والكتب التي يجري استنساخها بالكامل.

كان العالم مغلقا دوننا، لكن غريزة البقاء كانت تحوله الى نوافذ فاغرة. فإذ يحصل لأي مثقف في العالم ألا تقع يده على مطبوع مهم، فان ذلك كان نادر الحدوث في ذلك الوسط الثقافي الملتهب، إذ لابد أن تصل نسخة عبر إحدى

في البدء كان الشعر

الوسط الثقافي العراقي هو وسط شعري بامتياز، إذ نادرا ما تجد مبدعا عراقيا لم يبدأ خطواته الأولى بكتابة الشعر. بل إن البعض يذهب أبعد من ذلك ليقول، إن النادر هو أن تجد أي عراقي لم يتلمس طريقا الى الشعر. تلك التصورات لا يقولها العراقيون، بل كل من اقترب من نارهم وأطل على نوافذ أرواحهم، حتى شاع التساؤل في البلدان العربية: هل إن كل عراقي شاعر!؟

وإذ يبدو للبعض أن ذلك الهيام الفاغر قد تراجع بعد العقدين أو الحربين الماضيتين، يجزم آخرون بحدوث العكس، وأن نار الألم قد زادت ميل العراقيين الى نافذة الشعر وملاذها الوجودي. كل الأدلة تشير الى أن حمى الشعر كانت مشتعلة هناك طوال التاريخ... التاريخ الذي ولد في تلك الأرض باختراع الكتابة، من أجل كتابة الشعر والأناشيد والملاحم أولا! هناك في البدء كان الشعر.

الشاعر في المجتمع العراقي له هالات كثيرة، لا تبدأ بالتفرد والقفز الى ما هو أعلى وأشهى، ولا تنتهي بالتمرد والجنون؛ وجميعها تستهوي العراقي، لكن صفة الشاعر المتمرد هي الأكثر إغراء للأجيال الشابة طوال العقود الماضية، يغذيها الشعور باللاجدوى بعد أن أغلقت الحروب كافة الآفاق وعصفت بالحياة.

كل ذلك جعل الوسط الشعري العراقي أوسع مما نتخيل، وجعله أشبه بمرجل لا يكف عن الغليان بأقصى مغامرات التجريب والمغايرة والتمرد على المنجز الشعري، هكذا جاءت معظم مغامرات التجديد في الشعر العربي من العراق، بدءا من أولى خطوات الشعر الحديث وانتهاء بآخر مغامرات التجريب والاختلاف.

---

* كاتب من العراق يقيم في لندن

القنوات الكثيرة التي ابتكرتها غريزة البقاء. وما أن تصل تلك النسخة حتى تنطلق شرارة الخبر الى كافة أرجاء العالم السفلي، فتكون تلك النسخة كافية لاطلاع الجميع عليها عن طريق التداول والاستنساخ.

لكن هذا المرجل كان أيضا محرقة للكثير من المواهب، بسبب هامشه الاجتماعي الصاخب، الذي يعج بالآراء القاطعة والأحكام الصارمة والقاسية. وقد فاقمها ضيق فضاء النشر، وحالة التهميش والإقصاء، التي وجد الوسط الثقافي نفسه مقذوفا فيها، طوال عقود طويلة، بالإضافة للقائمة الطويلة من الممنوعات. كل ذلك جعل هذا الوسط قاسيا ونزقا ومتطلبا، لا يعترف بمنجز أحد من أفراده، ويدفعهم الى حافة الهاوية، والويل الويل لمن لا يذهب في المغايرة والاختلاف والتجريب الى أبعد مدياتها، فهو سيصبح فريسة لهذا القطيع المفترس من الشعراء السائبين.

كان الاختلاف والذهاب الى الأبعد، حاكما مطلقا، يدفع معظم الأصوات الى التطرف في استخدام أدواتها الشعرية والى سرعة هائلة في الانقلاب على ما ينجز ومغايرته، مما أدى ببعض تلك الأصوات الى الاندفاع في التطرف حتى بعد أن تكون قد بلورت أدواتها ورؤيتها الشعرية الخاصة.

هذا الوسط الضاري في حماسه، واصل طوال الوقت دفع مواهبه الى حدود اللاجدوى، فاحرق الكثير منها، بمواصلة دفعها الى مغامرات أبعد من حدود الاحتمال، فاستهلكت تلك الدوامة العديد من الأسماء، التي كانت تعد بالكثير، قبل أن تسقط في متاهة دهاليز هذا الوسط، التي يصعب الخروج منها.

كان للثقافة الشفاهية سحرها وقسوتها، وقد وجدت في المقهى والحانة فضاء مقنعا، لا يمكن مقاومة إغرائه في ظل عدم وجود فرص النشر، مما كرس حلقة مفرغة من النشاطات والطقوس، التي وفرت للكثير من المبدعين متعة إلغاء كافة الحدود (بتجاهلها) والتحليق الحالم في حوارات مفعمة بالنوايا المطلقة. كل ذلك جعل الوسط يستقطب الكثير من الفراشات الحالمة بالضوء الى ناره ودوامته السيزيفية القاتلة، التي تبدأ بالمقهى وتنتهي بإغلاق آخر الحانات في الصباح المبكر، لتعاود رحلتها من جديد، فأسست تقاليدها وأصبح لها نجومها وصعاليكها المتميزون، الذين لا تستقيم الطقوس إلا في حضورهم.

لكن هذا الوسط الملتهب، بتحدياته التراجيدية الهائلة التي يقذفها بوجه المواهب الجديدة، كان في الوقت نفسه يقوم بعملية انتخاب طبيعي قاسية لامتحان المواهب المتماسكة. وهو بقدر ما أحرق من مواهب، صقل أخرى ليجعلها قادرة على التحليق الى أعلى تخوم الرؤيا.

الشاعر الذي يدخل تجربة المختبر الشعري العراقي، التي تقلّب كلّ يوم أسئلة الوجود والعدم، إما أن يفقد بوصلته في متاهتها أو يخرج منها وقد أتقن القفز الى ما هو أعلى وأشهى. الشاعر الذي ينفذ من ذلك المرجل يخرج بأجنحة قادرة على التحليق في فضاء المغامرة الشعرية بلمسته الخاصة وإيقاعه الخاص.

كل تلك الصور الداكنة والغامضة والساحرة تنطبق، خاصة على عقد الثمانينات الذي بدأت معه أتلمس طريقي في متاهة الوسط الشعري. حينها، كانت الأصوات الشعرية الجادة غائبة تماما عن المشهد الشعري العراقي والعربي. وكان لأسباب ذلك الغياب (غير الشعرية تماما) دورها في إبعاد وابتعاد الأصوات الجادة عن المنابر الثقافية التي ازدحمت بأصوات لا تمثل المشهد الشعري بقدر ما تمثل قبضة الحرب التي تمسك بزمام الحياة.

كانت جميع المنابر قد أغلقت أبوابها دوننا، وانشغلت بخطاب السياسة والحرب، بشروطه ورجاله، مما جعل مهمة الوصول الى المنابر الثقافية أمرا مستحيلا أمام الاصوات التي تحاول اكتشاف نبرتها وفضائها الشعري في حصار الأسئلة. كل ذلك دفع المشهد الشعري الحقيقي الى حفر أنفاقه وعالمه السفلي ليؤسس رده الحياتي بدافع غريزة البقاء.

كنا نحيا في عالم آخر، نأكل الشعر ونشرب الشعر وننام في الشعر ونحلم به، كنا نشعر بأننا خبرنا كل التجارب وقطعنا كل الاشواط في الاختلاف عنها، وأصبحنا أقرب ما يكون الى جوهر الشعر، أو على بعد خطوة واحدة من الأبدية.

هل حقا بلغنا ذلك؟؟؟ يمكنني أن أقول الكثير في تأويل تلك المرحلة... لكنني ومن أجلي أفضل أن لا أفسد سحرها، كي أبقى على بعد خطوة واحدة من الأبدية.

أيديولوجيا الطب الحديث

الطب من حيث هو ممارسة تأويلية وأداة للهيمنة

نـــادر كاظـــم*

هل بالإمكان أن يكون الطب موضوعا لنقد ثقافي؟ وهل بالإمكان قراءة الطب بوصفه نتاجا ثقافيا، أو ممارسة بشرية تتأثر بكل ما يحيط بها من متغيرات؟ هل يتأثر الطب بالتغيرات الثقافية والحضارية والمعرفية لأمة من الأمم؟ هل يستوجب تغير الأنساق المعرفية تغيرا في الممارسة الطبية وفي التصورات الطبية؟ هل للمناخ الثقافي العام أو المناخ المعرفي العام أو نسق العلاقات بين العلوم والمعارف (الابستيم بمفهوم ميشيل فوكو) تأثير في الممارسات أو التصورات الطبية عن المرض والصحة أو الجسد والنفس؟ هل للطب علاقة بنوع الرؤية الكونية التي يتبناها المجتمع؟ هل بالإمكان معاينة الطب بوصفه ممارسة تأويلية، يكون الجسد هو نصها، والشفاء هو بمثابة البحث عن المعنى، وعمليات العلاج هي ذاتها عمليات قراءة النص؟ هل بالإمكان معاينة الطب من منظور علاقات القوة والمعرفة، بحيث يكون الطب معرفة وأداة من أدوات الهيمنة؟ هل بالإمكان المقارنة بين «التعددية الثقافية»، وما يمكن تسميته بـ«التعددية الطبية»؟ وأخيرا هل بامكاننا النظر الى الطب والممارسة الطبية من منظور مغيار ومن أفق مختلف عما هو سائد اليوم؟

إن أي متأمل لتطور الممارسات والتصورات الطبية منذ القديم حتى العصر الحديث لا يمكنه إلا أن يعترف بأن الطب- من حيث هو خطاب معرفي وممارسة بشرية- نتاج ثقافي، وأيديولوجيا بقدر ما هو تطبيق علمي منضبط، بل ان هذا «التطبيق العلمي المنضبط» تابع للطب من حيث هو نتاج ثقافي. بدليل أن البعض قد يتساءل: هل كان الطب دائما تطبيقيا علميا منضبطا؟ هل كان طب الهنود والصينيين والعرب المسلمين واليونان والرومان وشعوب أفريقيا وغيرها، هل كان الطب عند هذه الشعوب ممارسة علمية تجريبية منضبطة دائما؟ إن الطب بما هو خطاب معرفي وممارسة بشرية يستبطن نسقا من العلاقات بين الانسان وبين ما يحيط به من بشر وكائنات وكون وخالق وغيبيات وتصورات وغيرها. إنه باختصار يستبطن «رؤية كونية» معينة، وبناء على هذه «الرؤية الكونية» للعالم والبشر والكائنات تتحدد نوعية الممارسة الطبية المشروعة. وعلى هذا فإن ممارسة طبية قد تكون مشروعة في ثقافة ما ومجتمع ما، غير أنها قد تنقلب إلى ممارسة غير مشروعة في ثقافة ومجتمع مختلفين. فما هو ممارسة طبية سليمة ومشروعة قد تغدو ضربا من الخرافات أو السذاجة العلمية أو القسوة غير المقبولة وغير الإنسانية. وهذا ما ينطبق على الحجامة والكي والعلاج بالإبر الصينية ومداواة الجروح والكسور بالطين والعسل والقهوة ومعمول التمر وقشور بعض الفواكه وغيرها، كل هذه ممارسات كانت في يوم من الأيام ممارسات طبية مقبولة، وأصبحت اليوم إما ضربا من ضروب الغباء والجهل أو ضربا من ضروب الوحشية والقسوة. لماذا يحدث هذا؟ ما الذي يجعل ممارسة طبية مشروعة في ثقافة وغير مشروعة في ثقافة أخرى؟ وقبل ذلك هل يسمح لنا كل هذا التقلب والاختلاف في الممارسات الطبية أن نتحدث عن الطب بالإطلاق بوصفه «خطابا علميا حقيقيا ومنضبطا وتجريبيا»؟ أليس الأحرى بنا أن نتحدث عن الطب بوصفه نتاجا ثقافيا يستبطن نسقا من العلاقات البشرية والكونية المعتمدة في الثقافة التي يطبق فيها؟

في «الكلمات والأشياء» كتب ميشيل فوكو مشخصا الابستيم المعرفي السائد في أوروبا في القرن السادس عشر: «إن على هذه المعرفة أن تستقبل في آن واحد، وعلى الصعيد نفسه، السحر والتبحر العلمي. ويبدو لنا أن معارف القرن السادس عشر كانت مؤلفة من خليط متقلب من المعرفة العقلية، ومن مفاهيم مشتقة من السحر، ومن تراث كامل ضاعف اكتشاف نصوصه القديمة من قدرات سلطته».(١) وفي السياق ذاته كتب دافيد لوبروتون في «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة»: «إن الحضارة في القرون الوسطى، وحتى في عصر النهضة، هي خليط مبهم من التقاليد الشعبية المحلية ومن المصادر المسيحية».(٢) إن ما يقوله فوكو ولوبروتون في هاتين الفقرتين يكاد ينسحب على كل معارف العصور ما قبل الحديثة. فالتنجيم، كما يقول فوكو لم يكن ضديدا أو شكلا منافسا للمعرفة العلمية، بل هو يشكل جسما واحدا مع المعرفة العلمية. كما كانت الكيمياء خليطا غريبا من الممارسات السحرية والعلمية، وكذلك كان الطب خليطا من «المعرفة

* كاتب من البحرين.

التجريبية» والممارسات السحرية. إن السحر، كما يقول فوكو، كان ملازما للمعرفة. أما حين ندخل في القرن الثامن عشر فصاعدا، فان السحر، شريك المعرفة ولزيمها القديم، قد أقصي واعتبر شعوذة وخرافة وشكلا غير علمي ولا يمت إلى المعرفة العلمية بصلة. هذا ما كان يتم في الثقافة الغربية بحسب تشخيص ميشيل فوكو، أما ما كان يتم في الثقافات والمناطق الأخرى خارج أوروبا فأمر مختلف، حيث كان الطب خطابا وممارسة يمثل خليطا من المعارف الدينية والممارسات السحرية والمعرفة العلمية والخبرة الشعبية. إذا كانت أوروبا قد دخلت في عصر النهضة والتنوير، وإذا كان خطاب النهضة والتنوير قد شدد على ضرورة تحقق المعرفة العلمية العقلانية والتجريبية المنضبطة وإبادة كل أشكال المعارف، السحرية والدينية والشعبية، ونفيها خارج دائرة المعرفة المقبولة والمشروعة والمعتمدة،أي خارج دائرة «المعرفة العلمية»، إذا كان ذلك قد حدث في أوروبا فهو لم يحدث في أغلب الثقافات والمناطق الأخرى. لماذا إذن نجد خطاب الطب كممارسة تطبيقية تجريبية ومنضبطة هو الخطاب السائد في أغلب الثقافات حتى غير الأوروبية؟ لماذا انحسرت الممارسات الطبية المحلية في الثقافات لصالح ممارسات طبية أجنبية «غربية» في المقام الأول؟ إن تزامن التقدم «العلمي» الكبير في الطب في أوروبا في القرن التاسع عشر والعشرين مع تصاعد موجة التوسع الامبريالي للامبراطوريات الاستعمارية الغربية، يطرح سؤالا ملحا عن العلاقة بين التوسع الاستعماري الغربي وبين انتشار الطب الغربي؟ كما بين «الطب الامبريالي والمجتمعات المحلية»؟ وهذا الأخير عنوان كتاب حرره «دافيد أرنولد» سنة ١٩٨٨، وقام مصطفى ابراهيم فهمي بنقله الى العربية، ونشر في سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٣٦ سنة ١٩٩٨، وكان هدف الكتاب هو استكشاف أهداف الطب الغربي الامبريالي في القرن التاسع عشر والعشرين، وتأثير هذا الطب في المجتمعات المحلية التي خضعت للاستعمار.

وسواء اتفقنا مع رؤية هذا الكتاب أم لا، فإن الأهم من هذا الاتفاق أو عدمه هو أن التجربة الاستعمارية واعتمادها على الطب كعتاد رئيسي في المواجهة، تطرح علينا سؤالا فحواه: هل بالإمكان معاينة المواجهة بني الامبراطوريات الاستعمارية والمجتمعات المحلية بوصفها صراعا على نمط معين من «الممارسات الطبية» المقبولة؟ وهل بالإمكان معاينة هذا الصراع على مشروعية أي ممارسة طبية بوصفه صراعا ثقافيا على صحة «رؤية كونية» ما وأحقية نسق معرفي ما؟ إن تأمل طبيعة المواجهة بين المستعمر والمجتمعات المحلية، وبين رديف المستعمر وشريكه، أي المبشر، وبين الناس الذين تجشموا الصعاب لنشر الدعوة بينهم، إن هذا التأمل كفيل بأن يفتح أمامنا أفقا مختلفا لمعاينة تجربة المواجهة بين الثقافات، والتي يمثل الاستعمار أبرزها وأعنفها، بوصفها تجربة مكتنزة بالدلالات والمعاني العسكرية والسياسية والاقتصادية والعلمية والمعرفية والثقافية والطبية، بحيث يكون التصادم بين الثقافات تصادما بين أنساق معرفية وممارسات تأويلية بقدر ما هو تصادم عسكري أو سياسي أو اقتصادي. وما نستهدفه هنا أن ندقق النظر في الممارسات الطبية بوصفها ممارسات تأويلية أولا، ونتاجا ثقافيا يتمثل نسقا من العلاقات بين البشر والكون ثانيا.

لم يكن الطب في أغلب الثقافات عبارة عن ممارسة علمية منضبطة، ولم يكن، كما يكتب فوكو في «الانهمام بالذات»، مفهوما فقط كتقنية تدخلية تستعين، في الحالات المرضية بالعلاجات والعمليات الجراحية»(٣)، بل كان شبكة من المعارف المختلفة التي تشمل علوم الجسد والنفس والفلك والأخلاق والنباتات والفلسفة والمعارف الدينية والسحر والكيمياء وحالات البيئة (برودة، حرارة..) وحتى الهندسة والخطابة كما يشير إلى ذلك ميشيل فوكو، ومن هنا فان طب ما قبل العصور الحديثة كان يعبر عن ضرب من العلاقات المتعددة بين العناصر التي تدخل في عملية التشخيص والعلاج. ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقة في الطب الحديث علاقة ثنائية ضيقة، بين طبيب معالج وجسد مريض، فإن العلاقة في الطب القديم علاقة معقدة ومترابطة، بين شخص يشخص ويصف الدواء، وبين شخص يشكو من علة ما، قد تكون بسبب داخلي أو خارجي، محسوس أو معنوي، فمسببات هذه العلة قد تكون داخل الشخص المريض، في بدنه أو نفسه أو توهماته وتخيلاته، وقد تكون خارجه في الأفلاك والكواكب، كما في الكائنات الغيبية والقوى الخارقة.

إن الطب الحديث يقوم على علاقة ثنائية بين طبيب معالج وجسد مريض، وهو يتغيا من وراء الفحص اكتشاف مسببات المرض (التشخيص) بغية علاجه، وهي ذات العلاقة التي يقوم عليها الطب القديم. غير أن الاختلاف الحاد يكمن في عملية التشخيص والعلاج، إن الطب الحديث يراهن على أن مسببات المرض كامنة في الجسد المريض، ثمة خلل ما حدث في تركيبة هذا الجسد وقاده الى الاعتلال، ولعلاجه يجب أن نعدل أو نصحح هذا الخلل في تركيب الجسد بواسطة أدوية مصنعة أو تدخل جراحي. أما الطب القديم فإن مسببات المرض قد تكون كامنة في جسد المريض كما في نفسه، وقد تقع خارجه، وهذا الخارج له تأثير كبير في الإنسان، وهو قد يشمل العناصر المكونة للعالم وقد يشمل الكائنات الغيبية وقد يكون مجرد ابتلاء من الله سبحانه وتعالى. وبناء على هذا فان علاج المرض لا يكون بدواء او تدخل جراحي دائما.

من الواضح أننا أمام نسقين معرفيين مختلفين، نسق يعزل الجسد عن كل ما يقع خارجه، ونسق يدمج الجسد في تناغم مدهش مع كل ما يقع خارجه. والحديث عن الجسد بوصفه داخلا وخارجا إنما هو من تأثير سيادة التصور الغربي العقلاني العلماني للجسد.

إن للجسد، في المفهوم الحديث، حدودا تفصل بينه وبين ما عداه من نفس وكون وكائنات. انه أشبه بسياج يحيط بالشخص، بحيث يشعر الشخص ان هذا الجسد هو فقط حدود مملكته وامتداده، كما أنه سر تفرده وتميزه عن الآخرين والأشياء. وهو مفهوم مرتبط، كما يكتب لوبروتون، «بصعود الفردية كبنية اجتماعية، وبانبثاق فكر عقلاني ووضعي وعلماني حول الطبيعة، وبتراجع تدريجي في التقاليد الشعبية المحلية»(٤). هذه التقاليد التي لم تكن تفصل بين الجسد والنفس، بين الشخص والآخرين، بين الانسان والأشياء من حوله، والغيبيات من فوقه وتحته، في أغلب المجتمعات القديمة لا يتميز الجسد عن شخص صاحبه، فحين يقول «أنا» فلا يقصد الجسد فحسب بل يقصد ذاته كلية دونما شعور بانفصال بين الجسد ليكون «أناه الآخر»، كما ان الشخص في هذه المجتمعات لا يتميز عن الآخرين الذين يندمج معهم في علاقات اجتماعية مصيرية، بحيث يتحدث عن «نحن» الجماعة كما لو كان يتحدث عن «أناه» الخاصة. وهو كذلك لا يشعر أن هذا الجسد هو نهاية امتداده، بل هو ممتد في الكون والكائنات، فالمواد الأولية «التراب، والماء...» التي كونت الكون هي ذاتها التي كونته ولكن بطريقة مختلفة وبنسب متفاوتة. وهذا هو السر وراء الاعتقاد الطبي القديم في بعض المجتمعات التي كانت تؤمن بأن شفاء الانسان المريض قد يكون في معدن أو نبات، لا لشيء إلا لأنه يتشابه مع العضو المريض في الشكل أو المادة او التركيب، فالكستناء الهندية مثلا تساعد على الشفاء من البواسير، وحجر اليشب الأحمر يساعد في إيقاف نزف الدم، والطماطم تزيد نسبة الدم في الجسم. واضافة الى هذا الامتداد لذات الشخص في الآخرين والأشياء، فان هذا الشخص ليس قلعة منيعة محصنة من تدخلات الكائنات الغيبية، فقد يتلبسه جني، أو يوسوس له شيطان، أو يرشده ملاك، أو تطاله لعنة من جهة مجهولة، وتؤثر فيه كواكب سيارة. وهكذا لا يغدو الجسد، الآلة البشرية، هو نهاية الإنسان كما في التصور العقلاني والوضعي والعلماني الذي تحدث عنه لوبرتون، والذي اعتمده الطب الحديث كشكل وحيد ونهائي، وصادق عليه بوصفه التصور العلمي الحقيقي للجسد، ونشط في عملية إبادة كل أشكال الفهم والتصورات المختلفة عن الجسد، ومن ثم عن المرض والصحة والدواء والعلاج، أي عن الممارسة الطبية.

لقد تمت عملية تمكين الطب الغربي في العالم من خلال حركات الاستعمار والتبشير، حيث واجه هذا التدخل الغربي في المجتمعات المحلية مشكلة المرض بوصفها مصدر قلق وتهديد له وللسكان الأصليين. كانت الأوبئة (التي كان للأوروبيين دور في عولمتها في المجتمعات المحلية كأمراض الجدري والحصبة التي صاحبت الفتوحات الاسبانية للمكسيك والبيرو) والأمراض المعدية تسبب الكثير من القلق للمستعمر، مما كان يحول دون تمتعه بكامل الرفاهية والراحة وهو يستدر خيرات هذه الشعوب.

فجأة ظهر التقدم الطبي في أوروبا باكتشاف الميكروبات التي تسبب بعض الأمراض المعدية كالكوليرا والسل. ومنذ ذلك انعقد بين الطب وحركة الاستعمار تحالف مريب، ومصالح متبادلة، مما يجعلنا ننظر الى الطب لا بوصفه علما منضبطا فحسب، بل توصيفا لعلاقات القوة والمعرفة كما شخصها ميشيل فوكو في «حفريات المعرفة» و«إرادة المعرفة»، وإدوارد سعيد في «الاستشراق» و«الثقافة والامبريالية» وغيرهما. فقد كان الطب أحد أسلحة المستعمر والمبشر معا، الاول اتخذه كأداة للسيطرة والتحكم، والثاني للاستدراج والاقناع والهداية إلى «طريق النجاة». وعلى هذا يمكننا أن نفهم كيف يمثل التدخل الطبي الأوروبي في العالم تقدما وتحضرا؟ وكيف يصبح هذا التدخل مسؤولية إنسانية ملقاة على كاهل الحضارة الغربية؟ كانت السياسة الطبية بالمستعمرات البريطانية. كما يقول دافيد أرنولد في كتابه السابق، ترى أن إنشاء إدارة للصحة العامة في الهند هو جزء من مهمة «جلب حضارة ارقى الى الهند»، وكانت تعتقد أن إدخال الرعاية الطبية في الهند ليس جزءا من مهمة إنسانية نبيلة فحسب، بل هو أمر لا يقل عن كونه مثابة «خلق الهند خلقا جديدا»

لقد كان الطب أداة من أهم «أدوات الامبراطورية» التي سهلت مهمة التوسع في المناطق المختلفة، كان المستعمر المبشر لا يطأ أرضاً إلا مع حقيبته الطبية، ويبحث أول ما يبحث بعد منزل لسكناه، عن بقعة أرض تصلح لأن تكون مستشفى أو عيادة لعلاج السكان الأصليين. في سنة ١٨٩٢ حين وصل القس الأمريكي والمبشر المعروف صموئيل زويمر الى البحرين قادما من البصرة، لم يكن في معيته غير «عدة الشغل»، صندوق الكتب الذي يشتمل على نسخ من الانجيل والكراريس المسيحية الأخرى، إضافة الى حقيبته الطبية التي كانت بمثابة الطعم الذي ينقاد الأهالي إليه طائعين أو مضطرين.

إن التأمل في حيثيات العلاقات الطبية بين الأهالي والمبشرين تكشف أننا أمام حالة من التصادم بين الممارسات الطبية المختلفة، بين الطب الغربي العقلاني والوضعي والعلماني وبين أشكال الطب المحلية في المجتمعات العربية والخليجية تحديدا. ويعكس هذا الصراع على مستوى الممارسات الطبية صراعا أعمق على مستوى الأنظمة الثقافية والأنساق المعرفية. ولنتأمل في هذه الأمثلة المأخوذة من مذكرات بعض المبشرين في الإرسالية الأمريكية الذين جابوا مختلف مدن الخليج والجزيرة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، والتي قام خالد البسام بترجمتها في كتاب «القوافل» سنة ١٩٩٣.

في سنة ١٩٠١ زار الطبيب المبشر شارون توماس مدينة المحرق، وتمكن من تأجير دكان يكون عيادة، ونشط مع البائعين المرافقين له في بيع الانجيل والكتب المسيحية على المرضى وبعض الأهالي الميسورين. وكتب في وصف تلك الحال ما يلي:

«كان يأتي إلى العيادة مرضى من أجناس وأشكال مختلفة. فبعض الرجال كانوا يأتون الينا بأسلحتهم، وكانوا يشعرون الطبيب بنبضهم بشكل لافت (كذا) للنظر لاعتقادهم أن الطبيب يحتاج إلى أن يحس بنبضهم فقط لمعرفة حالتهم وآلامهم».(٦) وفي أحد الأيام جاء اليه رجل وطلب منه فحص عينيه. وبعد أن فحصهما حاول وضع الدواء مع القطور داخلهما لكن الرجل اعترض على ذلك بشدة. وكان سبب اعتراضه أنه أكل سمكا عند وجبة الفطور. وفهم الطبيب شارون «أن الكثير من أهالي المنطقة لديهم اعتقاد بان الدواء لن يكون مفيدا مع تناول السمك».(٧). وكان هذا الطبيب على علم بأن بعض المرضى يذهبون إلى بعض «الملالي» لكي يقرأوا عليه بعض التعاويذ. وفي أحد الأيام قام بنزع ضرس كبير لأحد المرضى، وقد قيل له، بعد ان استنفد كل طاقته، ان سبب الصعوبة التي واجهها ترجع «الى أن هذا الضرس قرأ عليه أحد الملالي في العام الماضي!».(٨)

أما المبشر هول فان فقد قام في عام ١٩١٥ بجولة في مدن البحرين وقراها، وقد شملت جولاته كلا من الرفاع وجو وعسكر. وقد واجه متاعب كثيرة نتيجة رفض الأهالي لخدماتهم، أما في قرية جو فقد ووجه برد حاسم من قبل إحدى الشخصيات في القرية. وكانت حجة هذه الشخصية تتلخص في هذه العبارة: «إنني لا أجد أي مرضى عندنا لكي تقوموا بعلاجهم، وإن شاء الله لن يكون هناك مريض واحد».(٩)

أما المبشرة كورنيلا دالينبيرج فقد قامت بالتجوال بالسيارة في قرى البحرين في عام ١٩٢٥، وفي أثناء تجوالها في احدى القرى القريبة من المنامة، اضطرت هي ومرافقاتها إلى الصياح بالأهالي: «نحن أصدقاء وقد أحضرنا أدوية لمرضاكم»، وفجأة جاء جواب من أحد الأكواخ: لا... لا.. لا يوجد لدينا مريض واحد هنا» وتردد هذا الجواب في أكثر من كوخ، وعند ذلك ردت بالجواب: «ولا حتى مرضى عيون» وكانت الإجابة: «لا.. لا.. الله هو طبيبنا».(١٠)

إن هذا الرد الأخير الذي انطلق من أحد الأكواخ في قرية من قرى المنامة: «الله هو طبيبنا»، يكثف بؤرة التصادم بين المنظومات العقائدية والأنساق الثقافية التي تتمثل في الممارسات الطبية. وهذا الرد ليس نابعا من خلفية محلية أو معرفة شعبية ساذجة، بل هو مدعم بتصور ديني إسلامي له خصوصيته في توزيع عناصر الممارسة الطبية. وهذا الرد ذاته يروى منسوبا إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فحين قدم «أبورمثة» إلى المدينة، توجه الى الرسول «صلى الله عليه وسلم) وقال: «إني رجل طبيب، وإن أبي كان طبيبا، وإنا أهل بيت طب، فأرني هذه التي على كتفك فإن كانت سلعة قطعتها ثم داويتها، قال: لا طبيبها الله وفي رواية «طبيبها الذي خلقها»، وفي رواية ثالثة: «الله الطبيب بل أنت رجل رفيق، طبيبها الذي خلقها». في التصور الديني الإسلامي الله سبحانه وتعالى هو الطبيب، هو الشافي والمعافي، وقد يبتلي المرء بالمرض اختبارا له وتمحيصا لإيمانه (ونبلوكم بالشر والخير فتنة)، (ولنبلونكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات)، أما العلاقة بين الطبيب «الله» وبين المريض المبتلى ففي الأعم الأغلب لا تكون علاقة مباشرة، بل تتم من خلال وسيط، هذا الوسيط هو البشر الذي تلقى معرفة متنوعة بين الدين وطب الحكماء الأوائل والفلسفة والفراسة والسحر والتنجيم وعلم النباتات والحيوانات. والسر في هذه المعرفة المتنوعة أن الطب القديم لم يكن طبا للجسد فحسب، بل طبا للجسد والنفس (وهذه هي الدلالة المتداولة لكلمة طب في اللغة العربية كما يذكر ابن منظور)، والسبب الثاني أن الطب القديم لم يكن قد بلور تصورا عن استقلالية الجسد وانعزاله وتفرده كما هو في الثقافة الحديثة، بل كان يعتقد أن الانسان جسد وروح، أما الروح فهي من بقية الله سبحانه وتعالى، وأما الجسد فهو من بقية الأرض أو العالم المادي. لقد خلق الله آدم من تراب الأرض، وحين استوى بشرا نفخ فيه من روحه فكان إنسانا. وعلى هذا فان الإنسان ليس كائنا فريدا إلا في تركيبه من شيئين لم يجتمعا في كائن من قبل (ويدور نقاش في هذا التصور عما إذا كانت روح الحيوان روح إلهية من بقية الله سبحانه وتعالى أم لا)، فهو من حيث الجسد امتداد للعالم المادي، مكون من عناصره ومواده، منه وجد وإليه يعود. ومن حيث النفس فهو امتداد إلى الله سبحانه وتعالى. أما الجسد فليس سجنا منيعا للنفس، بدليل أن النفس قد تفارق الجسد في حالات، مثل حالة النوم التي هي في التصور الإسلامي موت قصير. إن هذه الحالة من امتداد الإنسان من حيث الروح والجسد هي التي تسمح في ظل هذا التصور بالاعتقاد بتأثير الكائنات الغيبية ومواد الكون المختلفة من معدن ونبات وحيوان في الانسان، وعلى هذا فإن اسباب المرض ليست بالضرورة كامنة داخل الجسد، بل قد تكون في النفس، كما قد تكون في الخارج الغيبي أو المادي، وفي المقابل فإن الدواء الناجع لهذه الأمراض قد يكون في هذه الكائنات الغيبية أو في بعض مواد الأرض.

هذا هو خلاصة نسق التصور للممارسة الطبية في التصور الديني والمحلي، أما في الطب الحديث فإن الطبيب هو البشر الذي تلقى معرفة بيولوجية وصيدلانية وتشريحية وفيزيولوجية عن الجسد، وعلى هذا فإن العلاقة بينه وبين هذا الجسد علاقة مباشرة لا يتخللها أي وسيط قد يشوش الرؤية، أو يحرف الرسائل التي يبعثها الجسد (المرسل)، إلى المرسل إليه (الطبيب). وبناء على هذا سيكون الجسد، هذا النص المغلق والمكتمل والممتلئ بالدلالات، هو موضوع الممارسة الطبية، التشخيص والعلاج والشفاء. لقد انقطعت الصلة الروحية بين الانسان وعالم الغيب، وكما انقطعت الصلة المادية بين الإنسان ومواد هذا العالم ومكوناته. لقد مزق الطب الحديث هذا التناغم الحميم بين الانسان وعالمي الغيب والشهادة الذي كان سائدا في كل من التصور الديني والشعبي قبل

العصر الحديث، وبهذا انقطع الاتصال بين لحم الإنسان ولحم العالم، بين روح الإنسان وروح الله، ففي داخل هذا الجسد، هذا القمم العتيق والآلة البشرية الجميلة، يكمن الداء والدواء. وهذا ما جعل هذا الطب، كما يقول لوبروتون، طبا للجسد، وليس طبا للإنسان كما في التقاليد الشرقية(١١) والطب الديني وغيرها من الممارسات الطبية المختلفة في العالم.

في احدى الدراسات التي قام بها موريس لينهارت عن مجتمع الكاناك الميلانيزي، ترد هذه الحكاية التي يرويها لوبرتون في كتابه عن «انثروبولوجيا الجسد والحداثة»: «استجوب موريس لينهارت المتطلع لأن يحيط بشكل أفضل باسهام القيم الغربية في العقليات التقليدية، شيخا من الكاناك، فأجابه هذا، ولينهارت في ذهول كبير، قائلا: «إن ما جلبتم إلينا، إنما هو الجسد» (١٢)»، أو بمعنى أدق هو هذا التصور الغربي للجسد بوصفه شيئا ماديا متفردا في تكوينه ومعزولا عن العالم في تركيبه. إن هذا التصور العقلاني الوضعي العلماني للجسد وللممارسة الطبية هو التصور الغربي الذي تمت عولمته ليكون هو التصور العلمي الطبي الوحيد الذي ينبغي اعتماده في كل الثقافات، وتدعيمه بالأنظمة والقوانين في كل المجتمعات، غير أن الهيمنة، كما يقول فوكو، تولد المقاومة، وبقدر عنف الهيمنة، يكون عنف المقاومة. إن هيمنة الطب الغربي بتصوراته الخاصة عن الجسد والممارسة الطبية قد لقيت معارضة كبيرة من قبل الثقافات المختلفة التي واجهت هذه الهيمنة، وفي أوج مرحلة ازالة الاستعمار، ومع اشتداد النضالات الآسيوية والأفريقية ضد الاستعمار، حدثت عملية مراجعة كبيرة لعلاقة الذات بالآخر والتراث، وكانت في الغالب مراجعة تذهب نحو التراث أو «العودة على الذات» القومية أو الدينية. وفي سياق العودة على الذات وإعادة الاعتبار للتراثات المحلية خرج بعض أصحاب النزعة القومية مطالبين بإحياء الطب المحلي كجزء من إعادة الاعتبار للتراث، وإعادة اكتشاف جذورهم الثقافية الخاصة بهم، ورفض هؤلاء، كما ينقل دافيد أرنولد، «وسائل العلاج الغربية الأجنبية».(١٣)

وبعيدا عن هذه الاستجابات الانفعالية الحادة، فقد حدثت في السنوات الأخيرة عملية مراجعة أكثر هدوءا وروية للممارسات الطبية الحديثة، وكان من نتائجها عدة أمور كلها تصب في صالح إعادة الاعتبار للتصور القديم عن وحدة الإنسان (جسد+ نفس) ووحدة الوجود (الإنسان+ العالم الغيبي والمادي). أما الوحدة الأولى فيعبر عنها الطب النفسجسري (السيكوسوماتيك) الذي يعيد اللحمة بين النفس والجسد. وأما الوحدة الثانية فيعبر عنها شكلان من الممارسة الطبية الحديثة، الأول يسعى الى اعادة اللحمة بين جسد الإنسان والعالم المادي (المواد والعناصر)، وهو ما يمثله الطب البديل أو الموازي الذي يعتمد على العلاج بالأعشاب ومواد الأرض والبحر وتنظيم الغذاء وأمور أخرى، أما الشكل الثاني فيسعى إلى إعادة اللحمة بين الإنسان وعالم الغيب، بين الإنسان وخالقه، وهو ما يسمى أحيانا بـ«العلاج بالإيمان» ويمثله في العالم العربي أ.د أسامة الراضي الذي وضع المعطيات الحديثة، في الميدان النفسي، في خدمة ما أسماه بـ«النموذج الإسلامي للعلاج النفسي».(١٤) وتحقيقا لهذا النموذج قام أسامة الراضي بتأسيس «الجمعية العالمية الإسلامية للصحة النفسية»، وجعل هدفها إحياء «الطب النبوي». ومن وسائل العلاج التي يعتمدها الدكتور اسامة الراضي العلاج بـ«الصلاة» بصورة مفردة وجماعية، وقراءة القرآن، والذكر والدعاء والاستغفار، والصدقة، والرقى، وزيارة المسجد، والاستماع الى خطب الجمعة...».

تعكس هذه المراجعات الرغبة الشديدة في إعادة الصلة التي انقطعت بين الإنسان وعالمه الذي يحيط به، وكما تعكس الحاجة الملحة إلى ضرورة إشاعة مفهوم «التعددية الطبية» الذي تمت إزاحته لصالح وحدانية في الممارسة الطبية لا تعترف إلا بهذا الجسد ولا شيء غيره. فإذا كان انقاذ المجتمعات الإنسانية من الحالات الصراعية التناحرية يكمن في الإيمان بقيمة «التعددية الثقافية»، فإن إنقاذ وحدة الإنسان والعالم يكمن في الإيمان بـ«التعددية الطبية»، وبتصورات مختلفة للجسد وللممارسة الطبية.

الهوامش

١ – ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرين، بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٩٠، ص٥٠.

٢ – دافيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:١، ١٩٩٣، ص٢٧.

٣ – ميشيل فوكو، الانهمام بالذات، تر: جورج ابي صالح، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٢، ص٧٠.

٤ – انثروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص٦.

٥ – دافيد ارنولد وآخرون، الطب الامبريالي والمجتمعات المحلية، تر: مصطفى فهمي، ع:٢٣٦، ١٩٩٨، ص١٥.

٦ – القوافل: رحلات الإرسالية الأمريكية في مدن الخليج والجزيرة العربية ١٩٠١– ١٩٢٦، إعداد وترجمة: خالد البسام/ البحرين، ك١، ١٩٩٣، ص٢٤.

٧ – المرجع السابق، ص٢٤.

٨ – المرجع السابق، ص٢٦.

٩ – المرجع السابق، ص١١٩.

١٠ – المرجع السابق، ص١٨٩– ١٩٠.

١١ – انظر: انثروبولوجيا الجسد والحداثة، مرجع سابق، ص٩.

١٢ – المرجع السابق ص١٦.

١٣ – دافيد ارنولد، المرجع السابق، ص٤٥.

١٤ – اسامة الراضي، نموذج اسلامي للعلاج النفسي، مجلة «الثقافة النفسية»، العدد: ١٦، المجلد: ٤، ١٩٩٣، ص٥٧.

من رجالات عُمان

كعب بن معدان

بنعلي بوزيان*

للمرة الثانية (١) أعود والعود أحمد للحديث عن أحد أفذاذ تراثنا العربي الاسلامي ثقة مني أن الاستعانة بحسنات الماضي ضرورة تاريخية، ليس تبجحا، أو تباهيا، ولكن لبناء أساس متين يجعلنا نساير واقعنا ونحن مطمئنون. ولتعريف جيلنا الجديد بثقافته الأصيلة التي يجهل عنها الكثير، أو يتعمد ذلك بدعوى الحداثة الكاذبة. وهذا الاختيار لم يكن من قبيل المصادفة، لأنه يتعلق برجل برز في شعر العقيدة الذي عرف اهمالا وطمسا فظيعين مقارنة بفنون شعرية أخرى، إذ أن ذويه ينطلقون من عاطفة مفعمة بالايمان الصادق. وآل المهلب من الذين استرخصوا حياتهم في سبيل الاسلام. فخاضوا حروبا يشيب لها الولدان ضد الأزارقة صورها أحد أبناء عمان، وهو كعب بن معدان الذي أبان عن قدرة فائقة في الشعر والفروسية والخطابة. فمن يكون هذا الرجل؟ وما هي تجليات هذه القدرة؟

١ - لمحة دالة على حياته

إن قدماءنا كانوا يبجلون الشعراء الفرسان كعنترة، وعمرو ابن كلثوم، وابي فراس الحمداني. ويقللون من شأن الذين يكتفون بوصفها دون معاينتها، ومن حسن حظ كعب أنه كان في عداد الأولين وزاد عليهم بكونه خطيبا مصقعا، فقد جاء في «الأغاني»: «هو كعب بن معدان الأشقري، والأشاقر قبيلة من الأزد، وأمه من عبدالقيس شاعر فارس خطيب معدود في الشجعان، من أصحاب المهلب، والمذكورين في حروبه للأزارقة»(٢) وفي «الأعلام»: «كعب بن معدان الأشقري، أبو مالك- فارس، شاعر خطيب».(٣)

إذن فكعب شاعر عماني عاش في العهد الأموي، ولا شك في أن التنافس الذي كان سائدا بين الفرق الاسلامية شعرا ونثرا قد ضربت بسهم وافر في اثراء شخصيته، الشعرية والخطابية. ولست أدري ما السبب الذي جعل صاحب «معجم المؤلفين» (٤) لا يترجم له في الوقت الذي عرف بـ:كعب بن مالك، وكعب بن زهير؟

٢ - شاعريته وفروسيته: من النصوص المعول عليها في إظهار المكانة العظيمة التي تبوأها هذا العلم ما سجله «الأصفهاني»: «حدثنا وهب بن جرير قال: حدثنا أبو قتادة قال: سمعت الفرزدق يقول: شعراء الاسلام أربعة: أنا وجرير، والأخطل، وكعب الأشقري».(٥)

إن هذا الثناء لم يكن محاباة، بدليل أن جرير كان خصما ألد للفرزدق، ومع ذلك فقد اشاد به. وما أكسبه إياه الا ذيوع صيته وسط بيئة أموية خيمت عليها سحابة مؤججة بأشعار تنافح عن طروحات أحزاب سياسية شتى. فثابت تاريخيا أن آل المهلب خاضوا حربا ضروسا ضد الأزارقة. وقد ساير كعب هذا الحدث بسيفه ولسانه. مما أضفى على شعره حيوية وحركية، وهو يصور بسالة المجاهدين، ويخص زعيمهم المهلب بن أبي صفرة بمدح نحتت ألفاظه من قلبه. لأنه رآه بأم عينيه يقصم ظهر هذا، ويفصل رأس ذاك انه ليس مدح النابغة للنعمان، أو الأخطل لابن مروان حيث السيادة للهاجس المالي، وحتى يصدق الخَبَرُ الخُبْرَ نورد هذه المقتطفات من رائيته(٦) من بحر البسيط حيث يذكر يوم «رامهرمز» وأيام «سابور» وأيام «جيرفت»:

يا حفص اني عداني عنكم السفر
وقد أرقت فآذى عيني السهر

علقت يا كعب بعد الشيب غانية
والشيب فيه عن الأهواء مزدجر

وقد تركت بشط الزابيين لما
دارا بها يسعد البادون والحضر

لولا المهلب ما زرنا بلادهم
ما دامت الأرض فيها الماء والشجر

كنا نهون قبل اليوم شأنهم
حتى تفاقم أمر كان يحتقر

نلقى مساعير أبطالا كأنهم
جن نقارعهم ما مثلهم بشر

باتت كتائبنا تردي مسومة
حول المهلب حتى نور القمر

هناك ولو حزانا بعدما فرحوا
وحال دونهم الأنهار الجدر

وبعد مقدمة غزلية عفيفة، ووصف لهول الحرب وقوة العدو، لم تفته الاشادة بقومه الأزديين:

وفي مواطن قبل اليوم قد سلفت
قد كان للأزد فيها الحمد والظفر

في كل يوم تلاقي الأزد مفظعة
يشيب في ساعة من هولها الشعر

والأزد قومي خيار القوم قد علموا
إذا قرومهم يوم الوغى خطروا

فيهم معاقل من عز يلاذ بها
يوما إذا شمرت حرب لها درر

* كاتب من المغرب.

ولم ينس في مكان آخر أن يلفت انتباه الخلفاء إلى الانتهاكات المنافية للشرع التي كان يمارسها عمالهم. مؤكدا أن فصل رقابهم هو السبيل الأنجح لتطهير الأرض من خبثهم: «وقال كعب الأشقري لعمر بن عبدالعزيز: (من بحر الكامل)

إن كنت تحفظ ما يليك فانما

عمال أرضك بالبلاد ذئاب

لن يستجيبوا للذي تدعو له

حتى تجلد بالسيوف رقاب

فلما سمع هذا الشعر. قال: لمن هذا الشعر؟ قالوا: لرجل من أزد عمان يقال له كعب الأشقري، قال: ما كنت أظن أهل عمان يقولون مثل هذا الشعر». (٧)

بفضلك يا كعب عرف الخليفة المسلم أن لأهل عمان شعرا في الجهر بالحق الملائم دون خوف من لومة لائم. أما عبدالملك بن مروان فقد عرفك- قبله- حق المعرفة حين حث شعراءه على الاستعانة بك في مدحه «أخبرني أحمد بن عبيد الله بن عمار قال: حدثني أبوعمرو بندار الكرجي، قال: حدثنا أبوغسان التميمي عن أبي عبيدة قال: كان عبدالملك بن مروان يقول للشعراء: تشبهونني مرة بالأسد، ومرة بالبازي، ومرة بالصقر، ألا قلتم كما قال كعب الأشقري في المهلب وولده: (من بحر الوافر)

براك الله حين براك بحرا

وفجر منك أنهارا غزارا (٨)

وقد كان هذا الخليفة ذا بصر بالشعر حتى توجه جمهور من الشعراء وغيرهم بقولهم: «أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم» (٩) وعدوه أيضا «متعبدا، ناسكا، عالما فقيها، واسع العلم».(١٠)

٣ - كعب خطيبا:

جاء في «الكامل» للمبرد (ت ٢٨٥هـ): «ووجه(١١) كعب بن معدان الأشقري، ومرة بن تليد الأزدي من أزد شنوءة فوردا على الحجاج، فلما طلعا عليه تقدم كعب فأنشده:

يا حفص اني عداني عنكم السفر

وقد سهرت فأردى نومي السهر

فقال له الحجاج: أشاعر أنت أم خطيب؟ قال: كلاهما. ثم أنشده القصيدة. ثم أقبل عليه فقال: خبرني عن بني المهلب. قال: المغيرة فارسهم وسيدهم، وكفى بيزيد فارسا شجاعا، وجوادهم وسخيهم قبيصة، ولا يستحيي الشجاع أن يفر من مدرك، وعبدالملك سم ناقع، وحبيب موت زعاف، ومحمد ليث غاب، وكفاك بالمفضل نجدة. قال: فكيف خلفت جماعة الناس؟ قال: خلفتهم بخير قد أدركوا ما أملوا، وأمنوا ما خافوا. قال: فكيف كان بنو المهلب فيهم؟ قال: كانوا حماة السرح نهارا، فاذا أليلوا ففرسان البيات. قال: فأيهم كان أنجد؟ قال: كانوا كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها. قال: فكيف كنتم أنتم وعدوكم؟ قال: كنا إذا أخذنا عفوهم طمعنا فيهم، وإذا أخذوا عفونا يئسنا منهم، وإذا اجتهدوا واجتهدنا بلغنا فيهم آمالنا بإدراك الفرصة منهم. فقال الحجاج: إن العاقبة للمتقين: كيف أفلتكم قطري؟ قال: كدناه ببعض ما كادنا به، فصرنا منه الى التي نحب. قال: فهلا اتبعتموه؟ قال: كان الحد عندنا آثر من الفل. قال: فكيف كان لكم المهلب، وكنتم له؟ قال: كان لنا منه شفقة الوالد، وله منابر الولد. قال: فكيف اغتباط الناس؟ قال: فشا فيهم الأمن، وشملهم النفل. قال: أكنت أعددت لي هذا الجواب؟ قال: لا يعلم الغيب إلا الله، قال: فقال: هكذا والله يكون الرجال! المهلب كان أعلم بك حيث وجهك».(١٢) وفي «الأغاني» زيادة «وأمر له بعشرة آلاف درهم وحمله على فرس، وأوفده على عبدالملك بن مروان فأمر له بعشرة آلاف أخرى».(١٣)

لا فض فوك يا كعب، فأنت والله حقيق بهذا التكريم الذي خصك به الحجاج. وعبدالملك المشهود لهما بالصلابة والشدة والفهم الثاقب لخبايا الكلام العربي، وإن هذا العطاء لن ينقص من قيمتك، فقبلك زهير بن ابي سلمى مدح الناس بما فيهم دون كذب، ونال عطاياهم، وأثنى عليه الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه الثناء الحسن، فرسولنا عليه الصلاة والسلام يأمرنا بأن ننزل الناس منازلهم. إنه الاختصار المفهم الذي يعد من سمات الخطيب المصقع الذي يضرب بالاطناب عرض الحائط لأنه يبعث الملل، فهو يحدثك يا حجاج عن أسئلتك حديث العارف بدقائق الأمور، يشبه فيجيد التشبيه..

هكذا جمع هذا العماني بين الشعر والفروسية والخطابة: ليت شعري، وليت الطير تخبرني، ما لكثير من أبنائنا في الاعداديات والثانويات والجامعات.. ما زالوا يجهلونه وإلا فلن نكون أعرف بالشعر من الفرزدق الذي لولاه لضاع ثلث اللغة كما قيل، أو من عبدالملك. اللذين أثنيا على مكانتك، وكأنني بك تردد في قبرك قول أبي فراس: (الطويل)

سيذكرني قومي إذا جد جدهم

وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

آمل أن أكون قد ساهمت في التعريف بأحد أفذاذ تراثنا العربي الاسلامي. وان لي موعدا آخر- ان شاء الله- مع هذا الشاعر أحاول فيه دراسة رائيته المسجلة في «تاريخ الطبري» في حوالي ثلاثة وثمانين بيتا.

الهوامش

١ - المرة الأولى كانت مع «الأمالي العمانية» مجلة (نزوى) العدد ٢٤ ص٢٧٠.

٢ - الأغاني، الاصفهاني (ت٣٥٦هـ) ١٣/ ٥٤ دار الفكر.

٣ - الأعلام- الزركلي- ٥/ ٢٢٩- دار العلم للملايين لبنان- الطبعة ٥/ ١٩٨٠.

٤ - معجم المؤلفين عمر رضا كحالة ٢/ ٦٦٩- مؤسسة الرسالة- الطبعة ١/ ١٩٩٣.

٥ - الأغاني ١٣/ ٥٤.

٦ - تاريخ الطبري (ت٣١٠هـ) ٦/ ٣٠٤- ٣٠٨ تحقيق ابوالفضل ابراهيم- دار المعارف ١٩٦٠- ١٩٧١.

٧ - البيان والتبيين- الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ٣/ ٢١٦ - تحقيق: حسن السندوبي- دار الفكر.

٨ - الأغاني ١٣/ ٥٦.

٩ - الشعر والشعراء- ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) ص٢٤٤- طبعة ليدن ببريل- ١٩٠٢.

١٠ - حياة الحيوان الكبرى- الدميري- ١/ ٦٤- دار الفكر.

١١ - الضمير يعود على «المهلب بن ابي صفرة».

١٢ - الكامل- للمبرد (ت٢٨٥هـ) ٣/ ١٣٤٨- ١٣٤٩- تحقيق الدكتور محمد أحمد الدالي مؤسسة الرسالة- الطبعة ٢/ ١٩٩٣م.

١٣ - الأغاني ١٣/ ٥٦.

شعرية تمجيد النكرة

بصدد ديوان:

«أحفر بئرا في سمائي» لمحمد الصالحي

أحمد الويزي*

- ١ -

ينتمي محمد الصالحي الى رعيل شعراء الحساسية الجديدة بالمغرب، شاعر متأن، صبور على الكتابة ودؤوب السعي وراء عناصر الجدة والتفرد التي يتوخاها مؤسسة لتميز تجربته الابداعية. انشغل بقصيدة النثر العربية، فساوق بين الكتابة الشعرية المتألقة عبارة وإشارة، وبين الاهتمام ببعض المشاكل التي يطرحها التعامل مع قصيدة النثر نظريا وإجرائيا. ولأن محمد الصالحي يعد من شعراء السنوات الثمانين في المغرب، فانه لم يقدم على «مغامرة» نشر الالواح الشعرية مضمومة إلا مع نهاية السنة المنصرمة، بعدما انقضى أزيد من عقد على تأثيث حضوره الشعري محليا، وتطويع لغته وتجربته في الكتابة. ومن ثم جاء ديوانه الشعري الافتتاحي: «احفر بئرا في سمائي»، حاملا عناصر تجربة شعرية حداثية غنية وعميقة، تنضاف الى تجارب مجايليه، الذين ما برحوا يسعون إلى ترسيخ معالم خصوصية شعرية مغربية (متخيلا ولغة). دونما استنكاف أو فتور همة.

- ٢ -

اختار الصالحي منذ البدء، أن يربك تلقينا المطمئن لشعره، بالتشديد على بؤرة «سماء»، وقد برزت في آخر عنوان المجموعة الشعرية، كصخرة صلدة لتتكسر عليها قواربنا الهشة. ولأنه يسيج هذه السماء بضمير الملكية النحوي (ياء المتكلم)، فانه بذلك يدعونا إلى مغادرة قواربنا المعروفة والمألوفة، لنرتقي عاليا حيث قصائده معلقة كحدائق بابلية الصوغ. ولأن الصعود يستلزم الخفة أبدا (إذ من الخفة صنع بيرسيوس خفه كما في الأسطورة اليونانية)، فاننا نختار اكتشاف حدائق الصالحي الشعرية، مثلما يحيل عليها العنوان والمقطع الشعري من الغلاف الأخير، من خلال خفة الأسئلة التالية:

لماذا يصر محمد الصالحي على حفر بئر في السماء (سمائه) باصرار خاص يفضحه تكرار ضمير المتكلم مرتين: مضمرا في الفعل وصريحا في «سماء»؟

هل يا ترى، غاض بئر عبقر الأرضي، فغادر المتقصدون متردم الكلام الشعري، غير عابئين بلصق بعضه ببعض ببراعة المجودين، بعدما ضاق وجه الشعر بثآليل النفط، وغدا الشعراء مجرد «محركات» آلية مسجلة الماركة، تحركها زيوت الاستهلاك الثقافي وحسب؟

ثم لماذا الحفر في «السماء»؟

هل يبحث فيها الصالحي عن شياطين شعر أصيلة (هو الذي يهدي ديوانه الى عبد يغوث بن وقاص الذي عاش فترة أسطورة: «شيطان الشعر»)، بعدما صارت «الشياطين» الأرضية مدجنة بالثقل الآلي، ومكبلة بلعنات سقوط جديدة؟!

أم أنه يبحث عن «ماء السماء» المؤثر باعتبار أبوته وخصوبته الفاعلة في الأرض (إذ «كل أب علوي فانه مؤثر، وكل أم سفلية فانها مؤثر فيها. وكل نسبة بينهما نكاح وتوجه») ليسقي به عود الشعر الأثير لديه، بعدما سمعه يصرخ: الويل لي «الويل لي!!»؛ فيخلف وراءه- بعد ذلك- البئر المحفورة صدقة جارية تستسقي منها قوافل الشعراء الذين يستطيعون الارتحال و«الذهاب عكس اتجاه الشمس» خفافا؟

- ٣ -

الحفر عملية استغوارية ونشاط عمودي يرفض الارتكان الى القشرة المشعة الظاهرة، والاكتفاء بالاستواء المسطح. انه نبش عن حياة ممكنة كامنة ومنسية (لأنه امتداد للنشاط الاركيولوجي)، وبحث فيما وراء طبقات السطح المكشوفة للهجانة والتحلل.

ولأن الأهم عند حفر بئر هو النفاذ إلى أبعد غور نابع بدفق سيال تحت الطبقات المتراكبة، وعدم الاكتفاء بالعيون الضيقة التي ترشح وحسب (رشح العيون يكون من علة القذى، وكل عين عليلة لا يمكنها - بالمرة- أن ترى بشكل صحي وسليم)؛ فان حصول هذه الغاية لا يكون مضمونا إلا عندما نختار المكان الواعد بالدفق الذي نتغياه مرتعا مضمونا. لذلك وقع اختيار الشاعر على أصل النبع، بعدما حدده بضمير الحيازة الخاصة (سمائي)، ليبينه ويميزه.

وإذا كنا جميعا نعرف ما السماء، فإننا نعدم معرفة سماء المتكلم الشاعر في العنوان. فبازاء السماء المعرفة/ المعروفة، هناك سماء أخرى متعذرة ومراوغة، نعرفها بالاحالة، ولا نتعرف عليها كطبوغرافيا خاصة. سماء نكرة في بنيتها اللفظية، معرفة بالإضافة

* كاتب من المغرب.

والالحاق وحسب. وحتى هذه المعرفة نفسها تبدو غامضة ومتلبسة، لأنها تحيل في مرجعيتها على ضمير نحوي أجوف. لا نعرف سوى أنه لمتكلم مفرد أعلن عن نفسه مرتين (احفر+ سمائي)، وبقي متخفيا وراء عمامة الحجاج (إذ من هو المتكلم في الشعر؟ أهو الشاعر كما عودتنا التمارين المدرسية التبسيطية؟ أهو كينونة مضاعفة للشاعر؟ ماذا تكون مثلا؟ متخيلا؟ لا شعورا؟ عمودا شعريا جديدا؟.. لابد من الالحاح هنا على أن العلاقة في الشعر بين المتكلم والذات الحقيقية للشاعر، متلبسة وغير واضحة كما في شعرية الرواية مثلا).

- ٤ -

يبدو الشاعر مغرما بالنكرة، منحازا إليها، فليس صدفة أن تأتي اغلب قصائد الديوان بعناوين مخصوصة بالتنكير (٥١ عنوانا من أصل ٥٤). إن ثمة، اختيارا شعريا وراء هذه العنونة، ينبع من قناعة فكرية خاصة، تؤكد على نفسها- وبالحاح - منذ صفحة الغلاف الأولى. فبالاضافة إلى ما أومأنا اليه بصدد ضمير المتكلم المفرد الأجوف في الفقرة أعلاه، ينتصب لفظ «شعر» كمؤشر تعييني لطبيعة الكتابة الابداعية للمؤلف، واضحا وعاريا (من أي خصيصة للتعريف) يفضح توجه الشاعر الحداثي في الكتابة.

ولأن كل زيادة/ نقص في المبنى هي زيادة/ نقص في المعنى، فان الحاق أداة التعريف بلفظة ما او حذفها يعد سلوكا محكوما بموقف مسبق، فبين «شعر» و«الشعر» تمتد مسافة فكرية وحساسية فنية لا تقهران. إن «الشعر» قناعة أدبية ايديولوجية تؤمن بالمعطى التخييلي والمعرفي المتناهي قبليا، بينما يراهن الـ«شعر» باعتباره ملحقا بالصيرورة، على التعدد والاختلاف والمفاجأة (بالنظر الى الماقبل المنجز). إن «الشعر» ادعاء لحيازة مطلقة ناجزة سلفا، لكل مقومات «الجوهر» الدائمة في الفكر واللغة، في حين أن الـ(شعر» مقاومة مبدعة لعناصر التفقير الميتافيزيقي التي تكرسها سلطة التعريف. إن الـ«شعر» مناوئة المتعدد، للواحد المعين الذي ينتصب معيارا لتبرير سلوك الاختزال والاقصاء. انه انفتاح على الهامش واستعادة للمكبوت الذي جعلته سلطة المعرف منبوذا ومهجورا، بالاستناد الى ميتافيزيقا الواحد، والي وهم الهوية الصافية الكاملة والمنجزة (التي ترفع شعار: ليس بلا مكان إبداع أحسن مما كان).

ضمن هذا الأفق الحداثي، يفسر انحياز الصالحي للنكرة وتمجيده لها شعريا، ويتخذ الانشغال بهذه الموضوعة في الديوان، طابعا ذاتيا متميزا، لانه يعرج بالشاعر للاحتفاء ببعض الموضوعات المهملة في روزنامة «الشعر» الرصين، والى استعادة الذات لألقها وتألقها معا في التفاعل مع اللغة/ العالم. وللاقتراب من هذا الهم الشعري عند الصالحي، نقترح العبور من خلال مسرب المكون التخييلي في الديوان، للتعرف على الأجواء العامة التي تصوغ الرؤية الفنية، وذلك تحت عنوان خاص هو: «الذهاب عكس اتجاه الشمس» أو الافتتان بسحر الليل.

- ٥ -

يكشف الصالحي في قصيدة: «وصفة من رامبو» (ص٩)، عن برنامج الشاعر الحداثي (برنامجه هو بالذات، من خلال اختزال سيرة حياة سلفه الفرنسي، وتقطيع مراحلها المشهورة بتقنية فنية متصاعدة تحيل على عناصر رؤية فنية يرصفها الديوان في أكثر من محطة. وإذ تدعو هذه الوصفة (والوصفة لا تكون إلا التماسا للصحة التي يمجدها نيتشه!) الى التخلص من سلطة الشمس بالذهاب عكس وجهتها، فان هذه الدعوة لا تفهم إلا في سياق تمكين الفاعلية الشعرية من فرص السفر في أمكنة العتمة وأقبية الظلام، حيث فتنة الليل وسحره يمارسان جاذبيتهما واغواءاتهما على الشاعر.

إن التخلص من سطوة الشمس («مرمدة اليقين، بريق الخيبة، وسادة اليقظة وسادن عثراتها» ص٧٨/٧٩). هو تحلل من ربقة أبولون المعمي والمخادع. انفكاك من إسار الضوء الذي يعتم بقدر ما يسعى الى التنوير، يخفى ويكتم بقدر ما يدعي الكشف والتعرية (يسخر نيتشه من الأبولونيين قائلا انه اذا ما حدث وحدق المرء في الشمس مباشرة، فانه سوف لن يرى صفاء النور ووضوحه، وانما بقعا سوداء تبرقع سطوع النجم!).

إن «الذهاب عكس اتجاه الشمس» انعطافة فنية/ فكرية مع الذات للتصالح مع ذاتها، وعودة لاستكشاف الذات لنفسها، قصد استشراق مواقع النكرة فيها بعدما أقصتها بجهل او بفطنة دينية وغيرها. (النكرة لغة نقيض المعرفة، إنكارك الشيء، والنكر/ النكر الفطنة والدهاء، والمنكر، ما ليس فيه رضا الله من قول أو فعل). أنه ذهاب في الأعماق المظلمة/ المنسية، بعيدا عن شمس العقل (Ratio) والدين، استعادة لمكوت الـ«شعر». احتفاء واحتفال بالبعد الديونيزوسي في الكتابة والحياة معا.

فالانفلات من سلطة الشمس انفلات من سلطة الرقابة، غوص في الديمس الأثير («مدوزن الخطى في بيدر الرغبات» ص٧٦) وعبور ارتكاسي نحو الدواخل (حيث الظلام سر الاسرار اذا أفلت شمس المنطق» ص٧٨)، انه سفر في عتمات النفس المظلمة قصد التعرف عليها، دونما تدخل لأنا أعلى كاتمة وكاتبة. سر ضارب في غيابات الشعر والشهوة بإصرار، انه الكتابة الشعرية الحقيقية. فان تتلصص على ذاتك، في غفلة من الادراك، (يقول الصالحي في الصفحة ١٣)، هو أن ترى الشهوة ان تكتب شعرا.

إن وصفة رامبو، مثلما صاغتها شاعرية الصالحي الشفيفة الثرية، بيان شعري للتحلل من سلطة النهار الخلابية (إن أس المعمار النهاري لأوهن، ما دام يتكئ على الشمس الآيلة دوما إلى الأفول والانطفاء)، التي مارست قهرها الكابح على مناطق الظلمة والعتمة الديونيزوسية، باسم المعرفة الساطعة (=العقل) والمعروف الطيب (=الدين)، الذين تحيل عليهما استعارة الشمس، واستبدالاتها الرمزية في المتخيل الانساني العام (الادراك، الهدى، التحضر، القبس، إلخ...).

بهذا غدت الحداثة الشعرية حداثة الـ«نكرة» (المنكر والخبيث والقبيح، بالمعنى الديني)، حيث لا مواقع للحدود النهارية التي تجمع وتمنع بالاستناد الى سلط عليا. فالشاعر لم يعد يكترث لليقين الراسخ في المعرفة الشمسية إن ما يستهويه هو الضرب في متاهة الشك واللايقين الليليين: «بدد يقيني (يلتمس المتكلم في قصيدة «دعاء» من مخاطب أعلى) أنا الساهر على سلامة الشك (ص١٠). إنه رسوخ في ليل الشك (=أنا الساهر)، يمنح الذات الضاربة في متاهة اللايقين، ما يحصنها ضد عناصر الاكتمال والنضج النهارية («كم من وقت يلزمني حتى أقوي حصانتي ضدك أيها النضج» ص١١). وبقدر ما تكبر الممانعة ضد النضج (الذي هو خاصية عقلية بالأساس في النظام النهاري، يعد المنطق آليتها)، يقع حرص الشاعر بعناد فاضح، على كل أشكال السهو والنسيان («أنا حريص قبلك على النسيان» ص١٤) وعلى احراق سفن اللاحقين به واتلاف خرائطهم، حتى يستطيعوا الضرب في متاهة ليلهم بلا معالم تهدي خارج الذات: «أهيئ للقادم موطئا وأتلف الخرائط دونه» (ص١٢).

إنها مراهنة شعرية جديدة تؤسس لصرحها الفني والفكري بمعاكسة الذهاب باتجاه الشمس عبر استغوار الحفر في سماء خاصة لا تطالها الأضواء البهيجة. كشف عن مناطق الظل والعتمة التي صادرتها شمس المعرفة الساطعة. إنها مراهنة على زخم الليل وغناه. حيث كل شيء مكشوف. غير انه *ليس كشفا بصريا تؤول الصدارة فيه العين*: «لن يراني إلا راء أعمى» يقول الصالحي (ص٨٤). إنه كشف مختلف، يقوم على تمجيد المبدأ الحسي والمادي للحياة، من خلال الاعلاء من قيمة الاعضاء التي كانت العين تشل حركتها وتبخس من قيمة دورها المادي.. ففي الظلام، لا تصبح للعين أية ريادة أو قيمة على الجسد. تصير غير ذات جدوى إذا ما قورنت باليد، يتساءل الشاعر بمكر جميل مترع بالسخرية من الأداة النهارية التي هي العين: «ما الذي يتقدم الجبهة في الظلام غير اليد/ وما جدوى عين لا ترى غير البعيد ولو كانت/ لؤلؤة؟!(ص٤٨).

ولأن شعرية *الـ«نكرة»* هي شعرية القريب «غير البعيد»، الذي هو ليل الذات، صارت الحاجة الى «التعرف عليه وليس إلى تعريفه حسية ومادية أكثر، فبازاء اليد، تنهض أدوات حسية أخرى لها نفس القيمة والدور. إنه دور الكشف عن الغنى الحقيقي حيث الحياة والموت مثلا، أجسام فيزيائية تتصارع ترديداتها في الأذن، تحت عباءة الظلام. يقول الشاعر في قصيدة شذرية بعنوان (غنى): «كل شيء هنا أنين لذة وعواء بعيد» (ص٢٨). وإلى جانب اليد والأذن، يتكئ الشاعر على الأنف أيضا غائصا في لجة ليل شخصي، ليجعل الزمن يدرك كرائحة خاصة. يقول: «افتحها على وجل هذه الرائحة التي تغويني بمساء بعيد (...) فأحدث الخطى الى مكرها (..) وأستبسل في الحنين هكذا في ارتقاء أحفر بئرا في سمائي.. (ص٦١/ ٦٢).

إن «الذهاب عكس اتجاه الشمس» هو باختصار، ذهاب في اتجاه الذاتي المقصي والهامشي. سفر الشاعر في سمائه الخاصة التي لا تنيرها الشمس البرانية، لانها سماء أصيلة، مستغورة، حيث الليل سديم لا ينتهي والعتمة مزرعة الشهوة الوحشية التي لا تعرف معنى الخطايا والأخلاق، ولأجل هذا راهن هذا السفر على كل الاستبدالات الرمزية التي تناوئ استعارة الشمس: ليل، شك، غموض، تيه... الخ.

ولأن حداثة هذه الشعرية آلت لسحر الليل وفتنته المنكرة في استغفال لسلطة النهار، فاننا مع حداثة تعول على ممكن الانثى وتحتكم لسحرها المتراكب عبر مدارج لا متناهية. إنها «شهرزادية» شعرية (ومن هنا نثريتها وسرديتها كذلك)، مناوئة لشعرية الفحول، تحفر في لياليها المتناسلة حفرا أفقيا لا عموديا، ضمن رحلة منشدة الى السديم «الوحشي»، الأول، الذي تحيل عليه استعارة «سماء» المخصوصة بضمير حيازة المتكلم المفرد، في عنوان الديوان.

- ٦ -

استندت تجربة الكتابة الشعرية في الديوان على نمطين بنائيين: القصيدة الشذرة والقصيدة المسترسلة متوسطة الطول. ويبدو من خلال الترتيب الذي خضعت له قصائد الديوان. والكم التمثيلي لكلا النمطين البنائيين، ان الشاعر قد منح قصيدة الشذرة مكانة استثنائية في تجربة إصداره الأول، بحكم أولويتها في تقديم القصائد من جهة، وكثرتها العددية من جهة أخرى.

وبالنظر الى طبيعة الرؤية الفنية التي يتبناها الديوان من حيث العمق والغنى الفكري، يغدو متماسكا ومنسجما اختيار الشاعر لقصيدة الشذرة. فالشذرة كتابة برزخية تمفصل بين الفلسفة (= جوهرها الأصلي) والشعر (=ماهيته الاولى)، إنها بناء تخومي يقترب ليغترب، يقول لكيلا يفصح بالمرة. يلمح فقط، بناء شعري/ فلسفي يعتمد التكثيف والتلميح، ويتراح عن بلادة الاسهاب وثرثرة التفاصيل. لهذا تمتلك القصيدة الشذرة خصوصية الخفة والرشاقة التي تجعلها تناوئ اليقين الرصين، دون أن تخسر يقينها الخاص الذي هو بوابة استذكار للتربة الأولى (ما يسميه هايدجر بـ«الشعر الأصيل»): الشيء الذي يقربها من الفلسفة (= حقيقة الوجود)، ليهربها منها في الآن.

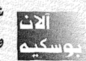
- ٧ -

هكذا إذن، فزع محمد الصالحي الى الـ«شعر» بعدما سمع صراخ استغاثته ينذر بالموت الثبور، إنها نجدة من روح شاعرية تمتلك من أسباب العمق والغنى ما يجعل نجدتها الشعرية إضافة نوعية إلى ريبرتوار القصيدة المغربية الحديثة، وبذلك، يسمى حفرها بئرا في فسحة النكرة، حفرا لاسم المعرفة/ العلم (= محمد الصالحي) في سماء الـ«شعر» الفسيحة الأفق (أليس من المصادفة الشعرية الجميلة- والشعر لعب جدي ومقصود باللغة- أن تشترك لفظتا «سماء واسم» في نفس الأصوات اللغوية؟!).

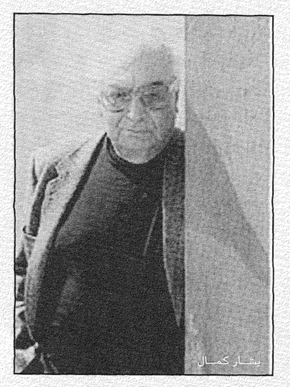
حوار نادر بين

آلان بوسكيه ويشار كمال

الدب التركي بأربعين أغنية



شاعر، ومترجم، ومنظر أدبي، ورسام فرنسي، وراصد لتحولات النص عبر الجغرافيات اللغوية البشرية.. عاش في خضم ملحمة نصوص منتصف القرن الأدبية.. أحب سان جون بيرس، وكان من أوائل من قرأه وكتب عنه.. سان جون بيرس المنسي في حينه «الذي يسمونه الغامض والذي كان يسكن البرق».. وفي سياق هذا الكشف عن الروح الأدبي العالمي- الأونيفرسالي التقى بوسكيه الروائي التركي يشار كمال.


يشار كمال

ترجمة: **خالد النجار** ★

• كيف تحدد نفسك؟

– أنا مثل الدب في موروثنا الشعبي التركي، كان هذا الدب يعرف أربعين أغنية، وكل أغنية تتعلق بتفاحة، وأنا لا أعرف إلا أغنية واحدة أغنية تتعلق بالطبيعة أو قل بقتل الطبيعة: إنها أغنية الانسان وإطاره المشهدي.

• ومن أين جئت؟

– من تشوكور أوفا في منطقة ميليسا القديمة على منحدر الطوروس، كان ابي وأمي يتكلمان الكردية،

★ شاعر ومترجم من تونس

أما أنا فقد تعلمت التركية، وقريتي نفسها تسمى جوكسيلي، وتتكلم اللغة التركمانية.

كان أبي فلاحا، وقد قتل أمامي في احد الجوامع عندما كان عمري اربع سنوات، لقد أفقدتني هذه الصدمة الكلام لسنوات بعد تلك الحادثة.

*** والطبيعة؟**

– في قريتي حجارة ضخمة وتوجد خارجها سهول ممتدة لا تنتهي، وهي على حسب التقريب مكان ولادة ديسقوريون اكبر علماء النبات في العصور القديمة، وماتزال هذه القرية أيضا تحمل ذكرى عالم كبير آخر هو لقمان الحكيم أحد أطباء العصر الوسيط الذي كانت تكلمه النباتات فتقول له انا اشفي هذا أو ذلك من الأمراض، وهكذا ساءل لقمان كل النباتات الأمر الذي ساعده على شفاء كل الأمراض.

وقد أراد أن يمضي أبعد من ذلك، أن يجد بلسما للموت، فظل يسأل عبثا الأزهار ونباتات الدغل واحدة، واحدة. وفي احدى المرات كان نائما تحت شجرة وهو في أرذل العمر شيخا هرما بائسا؛ وإذا به يفيق من سباته على نبتة تقول له أنا أشفي من الموت، قطع لقمان الحكيم هذه النبتة وأسرع بها في اتجاه القرية لينشر خبرها العجيب. ولما كان على أحد الجسور مر طائر وأخذ منه العشبة بمنقاره.

بقصص من هذا النوع تغذيت وفي سنوات ١٩٢٨– ١٩٣٠ كان الشعراء الشعبيون التركمان ينزلون القرية ويظلون بها ثلاثة أيام بلياليها ينشدون ملاحمهم التي تتشابه مع القصص التي ذكرت وباتصالي بهم تعلمت كتابة أشعاري وإلقاءها.

*** والحضارة العصرية بهذه القرية؟**

– هناك ستون منزلا ومخزنا للكبريت، ولكن هذا الشعب المنتجع استعمل الجرارات منذ زمن ليس بالقصير.. وقد اشتغلت بقيادتها وكانت أول الاعمال التي امتهنتها.. قريتي تتعاطى حياة نقية، حياة نموذجية اتمنى أن اعيشها اليوم.

*** ما هو جانب الابداع والتخييل في أعمالك؟**

– كل وجودي مشكل من الخيالي والواقعي، وأنا أحاول أن أكون خلاصتهما.

*** هل لفلاحي قريتك وجود في أعمالك؟**

– نعم، ولكن في صياغة أخرى، فروايتي محمد النحيل قرئت من طرف ٤٥٠ ألف شخص وهو دليل على التعاطف.

بعد صدور ثلاثيتي: العمود وأرض الحديد سماء النحاس، والعشبة التي لا تموت عدت الى قريتي والتقيت بطبيب بيطري يبلغ من العمر تسعين عاما، كنت عرفته في شبابي وقد قال لي في هذا اللقاء: أنا أعيش الآن في الجبل. وقد جعل مني هؤلاء الفلاحون الذين لا يحتملون نبيا سبع مرات، وأزالوا عني النبوة سبع مرات، وهذه إشارة الى رأس بولس، وهو أحد شخصياتي الروائية الذي يرد بكثرة في كتبي، وفي الحقيقة يولد بطلي من حادثة عادية مرت بي، ولكن بطريقة يؤثر فيها الواقعي على الخيالي والخيالي على الواقعي.

*** هل تذكر بعض الحوادث؟**

– الحوادث القديمة هي التالية: بين سنتي ٣٠ و١٩٣٣ عرفنا جفافا لم نره من قبل وكان علينا ان نقنع بالبراعم غذاء لنا. كما كان في قريتنا احد الرعاة فيه شيء من البلاهة كان يقال انه عندما يغيب عنا فإنه يذهب الى مكة ويعود في مساء اليوم نفسه، وهكذا اعتقدوا فيه الولاية، فكانوا يقبلون

يديه ودام هذا الاجلال سنة ونصف السنة، بعدها ظهر دراويش آخرون، وفي أحد الأيام نزلت أمطار غزيرة أعادت للمنطقة خصبها وبدأ الأطفال يهزأون بالراعي الذي أحس بتخلي الناس عنه فرمى نفسه في النهر، وبعد أيام شاهدت جثته.

– بعد هذه الأحداث بقليل غادرت القرية، وقد ولدت ثلاثيتي من هذه الأحداث، او على الأقل نستطيع أن نقول إن هذه الأحداث كانت نبعها ومفتاحها.

*** هل إن لغتك تقليدية؟**

– لقد طعمت اللغة الشعبية بلغة حديثة، وكان تحديثي على مستوى البنية والتركيب، أكثر مما كان على مستوى اللفظة والعبارة.

*** من أي الكتاب تحس بالتقارب؟**

– لو كان هوميروس حيا لكتب مثل وليم فولكنر.. أنا أعود باستمرار الى ناظم حكمت وأعيد قراءة استندال قبل الشروع في كتابة كل كتاب جديد، التقيت مرة برجل موسوعي أهداني حقيبة مليئة بالكتب وكانت عبارة عن نسخ متعددة لكتاب الدون كيخوتي.

*** وعن حرية الكاتب عندكم؟**

– هذه الحرية تمر بحالات ضغط وبحالات انفراج؛ ففي سنة ١٩٥٥ حجزوا بعض الأعداد من الصحيفة التي كانت تنشر رواية محمد النحيل مسلسلة بحجة التطرف اليساري، وفي سنة ١٩٦١ عرفنا حرية تامة، وبين سنتي ٧١ و٧٣ عاد قلم الرقابة الى نشاطه، واليوم عدنا إلى ممارسة الحرية.. صحيح هناك قانون مجحف متمثل في الفصلين ١٤١ و١٤٢ من قانون المطبوعات التركي، ولكنه متروك.

*** أي الكتاب الأتراك يستحقون الترجمة الى الفرنسية؟**

– هناك مثالان وان كان هناك كتاب عديدون أذكر منهم أورهان كمال الذي كتب عن الاغتراب وأساليب الإفلات منه. وهناك فقير بايكوت الذي كتب الرواية الشهيرة المنحرفون وهي تتحدث عن نضال الفلاحين ضد البيروقراطية.

*** لنحاول تحديد نظرتك للطبيعة التي تبدو حداثية؛ هل ترى أنه من الاجرام إزالة غابة لبناء سد؟**

– كان في منطقتنا ايام طفولتي ستة أو سبعة عشر غديرا. كانت هناك طيور وحشرات، زرافات وظباء، وأدغال قديمة. وحوالي عام ١٩٥٠ تبدل كل شيء، أنا لست من المعادين للتحول. ولكنني أناضل ضد الهدم، لقد اختفت الغابات والمصانع التي حلت محلها لا تفيد كثيرا. إن الطبيعة جزء من دم الإنسان، إذ الإنسان ليس شيئا مجردا، لقد عاش دائما في الطبيعة وذلك قبل ظهور تقليعة حماة البيئة والايكولوجيا. لقد نشرت في سنة ١٩٥٣ سلسلة من التحقيقات حول اختفاء الغابات في آسيا الصغرى. وفي نفس الفترة نشرت مسلسلا حول انقراض الدلفين بعنوان البحر الذي يغضب.

الإجرام الكبير ليس التكنولوجيا في حد ذاتها، وانما التكنولوجيا المتوحشة، سجينة الربح المادي والتنظيم الخاطئ، نحن نريد تكنولوجيا في خدمة الانسان تستطيع الإفادة من الطبيعة اذ تخلق وفي مستوى أعلى تناغما، وتكاملا بين الانسان والطبيعة، هذا اختيار، وعلى السياسيين القيام به وهو يتطلب نضالا يوميا كبيرا ومستمرا.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشــراف الفــني
محمد عبد الحليم زمراوي

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

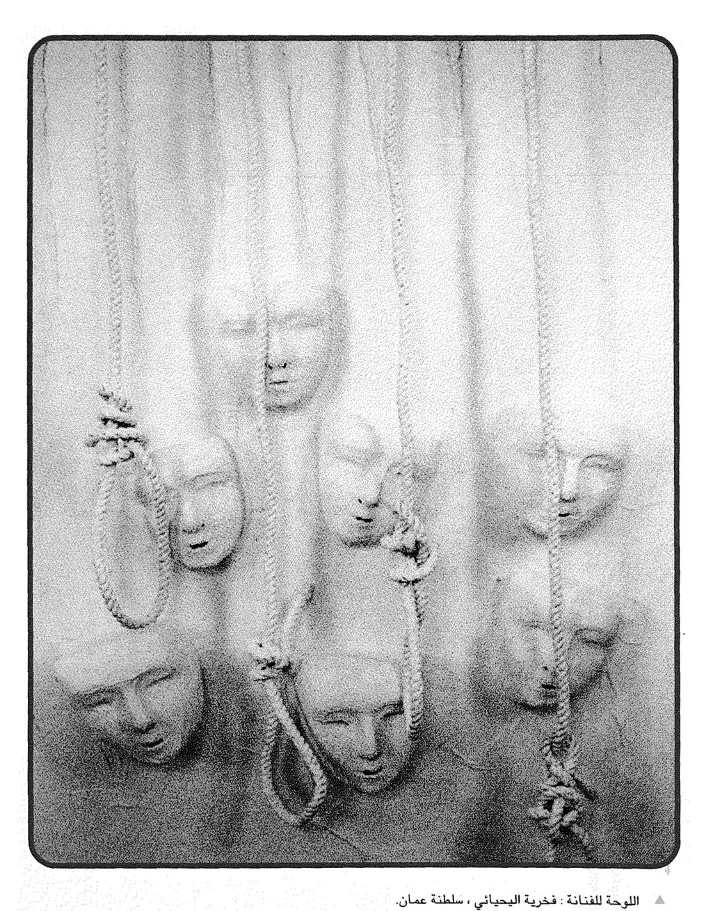
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- يفضّل إرسال المواد على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العــــدد الثــلاثـــــــون
أبريل ٢٠٠٢م محرم ١٤٢٣هـ



▲ اللوحة للفنانة : فخرية اليحيائي ، سلطنة عمان.

الغلاف الأخير: اللوحة للفنانة : منيرة موصلي ، السعودية.

محمد لطفي اليوسفي، شربل داغر، عبدالرحمن السالمي، سمير اليوسف، أيمن فؤاد، آلس ارتشافيتش، أسامة خليل، ناصر الجهوري، مها لطفي، مي التلمساني، عبدالمنعم قدورة، سعيد البرغوثي، سليمان بختي، داريوش شايغان، يعقوب المحرقي، ياسين طه حافظ، حكيم ميلود، رندة فودة، علي المخمري، طارق الطيب، محمد حلمي الريشة، مياسة دع، مفيد خنسة، أحمدالسلامي، يحيى الناعبي، فيرونيك بوني، بنعيسى بوحمالة، ايتل عدنان، صباح زوين، تانيا بلكسن، حسين الموزاني، صلاح صلاح، فهد العتيق، أحمد الرحبي، يحيى سبعي، فاتن حمودي، خالد زغريت، سعيد بوكرامي، سلام سرحان، نادر كاظم، بنعلي بوزيان، أحمد الويزي، خالد النجار.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية